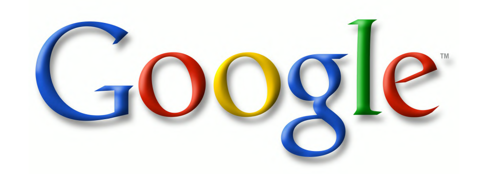


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

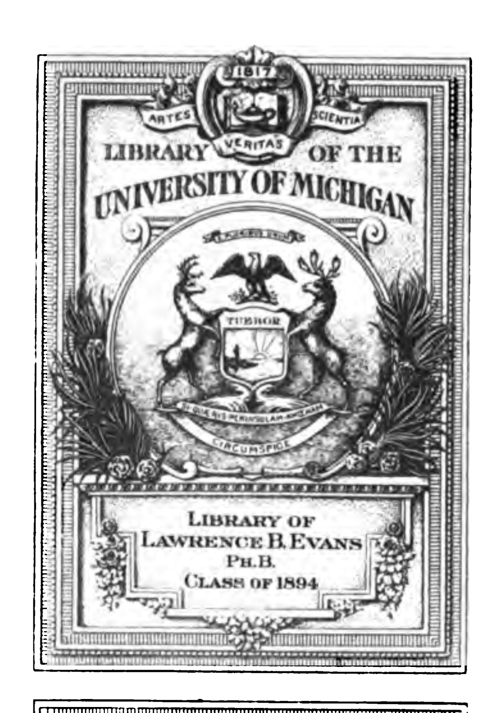
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



THE GIFT OF
GRACE L. AND ABBY L. SARGENT

Digitized by Google

PQ
2883
.R45
1838
V.3

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

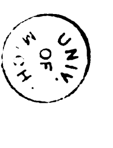
FRONTISPIECE.

Plate 1.

Moritz Retzsch invt delt & sculpt

SHAKSPEARE'S APOTHEOSIS.

Digitized by Google



GALLERIE ZU SHAKSPEARE'S
DRAMATISCHEN WERKEN.

IN UMRISSEN,

ERFUNDEN UND GESTOCHEN

VON

Friedrich August **MORITZ RETZSCH.**

DRITTE LIEFERUNG.

ROMEO UND JULIA,

XIII BLAETTER.

MIT ANDEUTUNGEN

VON CARL BORROMÄUS VON MILTITZ

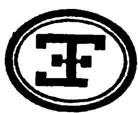
DEUTSCH

UND

IN ENGLISCHER UEBERSETZUNG,

SO WIE MIT

DEN SZENISCHEN STELLEN DES TEXTES.



HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FLEISCHER.

LEIPZIG, LONDON UND PARIS.

1836.

Digitized by Google

Digitized by Google

RETZSCH'S

OUTLINES

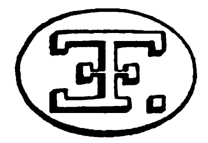
TO

SHAKSPEARE.

THIRD SERIES.

ROMEO AND JULIET,

THIRTEEN PLATES.



GENUINE ORIGINAL EDITION.

LEIPSIC:
PUBLISHED BY ERNEST FLEISCHER.
(No. 626, New-Market.)

1 8 3 6.

LONDON: SOLD BY BLACK & ARMSTRONG,
FOREIGN BOOKSELLERS TO THE KING.
(2, Tavistock Street, Covent Garden.)
PARIS: SOLD BY VEITH & HAUSER.
(11, Boulevard des Italiens.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Library ... 3.87.31

VORWORT.

Seitdem der geniale Professor **Moritz Retzsch** *mit seinen Umrissen zu* **Göthe's** *Faust so glücklich sich eine neue Bahn eröffnet, strömt der herrliche Doppelstrom seines so tief schön erfindenden Geistes unausgesetzt, in zwei Richtungen, hier den Deutschen* **Schiller**, *dort den Britten* **Shakspeare** *verherrlichend, dahin. Ueberall wo in Deutschland und England diese Namen in irgend einer Brust Nachhall finden — und wie viele sind deren — wurden diese Illustrationen mit lebendiger Theilnahme aufgenommen. Ja, ein englischer Kritiker beschwor sogar den Meister, doch ja mit dieser Verherrlichung* **Shakspeare's** *fortzufahren*[1]). *Und wenn man von Paris aus noch keine ähnliche Stimme vernommen, so zeugen doch die, zum Theil ganz schlechten Nachstiche mit ihren oft ganz lügenhaften,* **Retzsch** *auf keine Weise zugehörigen Erfindungen, dass des Meisters Name auch dort gekannt und beliebt ist*[2]). *So tiefsinnig aber sind diese Umrisse empfunden, so ganz mit Versenkung in den Geist des Dichters, auch in allem Nebenwerk, aufgefasst und ausgeführt, dass ein wörtlicher Commentar dazu nicht wohl entbehrlich schien, um, was das äussere Auge im Ganzen mit Lust aufgefasst, dem innern nun auch zur geistigen doppelt, weil mit Reflection empfundnen Beschauung vorzuführen. So erschienen* **Schiller's** *romantische Dichtungen, so*

1) *Im* For. Quart. Review, No. XVII. January 1832. p. 247. *Und in der Erklärung* **Böttiger's** *der* **Retzschischen** *Umrisse übersetzt. S. I.*

2) *Unbegreiflich ist es, wie nach den von* **Böttiger** *im Macbeth schon namhaft gemachten französischen Zerrbildern des* Mor. Andot. 1828. *ein neues dortiges Flugblatt interessanten Inhalts:* Le monde dramatique, *solche Sudeleien, wie in dessen Nr.* 15. *vorkommen, für Blätter* d'après le célèbre **Retzsch** *ausgeben kann. Erfindung und Ausführung sind eine unverschämte Lüge und gehören* **Retzsch** *keineswegs an. Nur erst in der* Livraison 26. *des Jahres* 1835 *kommt das erste Blatt aus Macbeth zwar verkleinert, aber nicht ohne Geist gestochen von* **Gavard** *vor.*

PREFACE.

Ever since the highly-gifted Professor **Moritz Retzsch** had the good fortune to open for himself a new career by his Sketches to **Göthe's** Faust, the magnificent stream of his not less profoundly than beautifully inventive genius has continued to flew on in twin channels, the one enriching the German **Schiller**, the other the English **Shakspeare**. Wherever in Germany and in England these names have found admirers — and how many such are there not! — these Illustrations were received with lively interest. An English critic even conjured the Artist to proceed with these embellishments of **Shakspeare**[1]. And though no such call has yet been heard from Paris,' still the most miserable imitations and absolutely lying inventions produced there, — which belong by no means to **Retzsch**, — attest that this master's name is known, and that his works are esteemed in that capital[2]. But these Sketches are the result of such profound thought, both in composition and execution, even to their minutest details; they are so thoroughly penetrated with the spirit of the poet, that a verbal commentary seemed indispensable, in order that what the external eye had seized with delight might be presented, reinforced with the double power of reflection, to that of the mind. Thus **Schiller's** romantic Poems; thus Hamlet, which had the honour of being dedicaded to his

1 In the Foreign Quarterly Review No. XVII. Jan. 1832, page 247; and quoted in **Böttiger's** Explanations of **Retzsch's** Sketches, p. 1.

2 It is inconceivable how a new periodical work, of respectable character, *Le Monde dramatique*, could, after **Böttiger's** notice in the Macbeth of the French caricatures by *Mor. Andot*, 1828, publish the trash that appears in its 15th number, as designs *d'après le célèbre* ***Retzsch***. This statement is an impudent falsehood, in regard both to invention and execution, which have in them nothing whatever belonging to **Retzsch**. It is in *livraison* 26 for the yead 1835, that the first design from Macbeth was given, in a reducer form indeed, but engraved not without taste by **Gavard**.

Digitized by Google

Hamlet, der das Glück hatte Sr. Maj. dem Könige GEORG *IV. von England vom Verleger* **Ernst Fleischer** *in Leipzig zugeeignet werden zu dürfen, mit geist- und kenntnissreichen Erläuterungen des weltbekannten Archäologen C. A.* **Böttiger**, *basirt auf ebenfalls beigefügte Notizen aus des Künstlers eigner Feder. Ebenso bei Macbeth. Indem nun* **Moritz Retzsch**, *sowohl seiner eignen Neigung zufolge, als dem allgemeinen Verlangen entsprechend, sich zu einem neuen Fluge auf Albions Parnass vorbereitete, hatte der Tod zwei Männer hinweggerafft, die um die Fortsetzung des Werkes wesentliche Verdienste hatten, und deren Namen wir schon nannten, nämlich* **Ernst Fleischer** *und* **C. A. Böttiger**. *Den Verlust des ersteren ersetzte bald ein wackrer Unternehmer,* **Philipp Mainoni**, *als Eigner der erloschenen und nun wieder auflebenden Firma. Auch ihm ward das Glück zu Theil, dem Trauerspiel Romeo und Julie, wozu* **Retzsch** *die Umrisse so eben vollendete — den Namen einer erhabenen, hochverehrten Fürstin, I. Maj. der regierenden* **Königin** ADELAIDE **von Grossbritannien**, *welche die Widmung Huldvoll angenommen hatte, vorsetzen zu dürfen. Zum Erklärer der Umrisse wählte man den Unterzeichneten, der mehr als zwanzig Jahre mit* **Retzsch** *in freundschaftlicher Verbindung lebend, alle seine Werke hatte entstehen sehen und von dem man ein inniges Verständniss des Künstlers voraussetzen durfte.*

Die Wahl von Romeo und Julie war kein zufälliger Griff. Hatten Hamlet und Macbeth Bruder- und Königsmord, Hass, Wahnsinn, Geistergraus und Hexenspuk uns mit erschütternder Kraft und Wahrheit vors Auge gelegt: starrte dieses noch weitgeöffnet vor des alten ehrwürdigen Dänenkönigs Erscheinung, vor Banquo's Gespenst und Lady Macbeth's grässlicher nächtlicher Vision; hielt unsre Sinne noch der „Geruch vom Mord“ umfangen und umdüstert: so war es die Auflösung aller jener schneidenden Dissonanzen, Beruhigung des Blickes und Reinigung der Lebensluft, wenn nun in Romeo und Julie das engelgleiche, süsseste Bild der Liebe uns entgegen trat, mit seinen sehnsüchtigen, tief aufflötenden Nachtigalllauten den Racheschrei der Geisterwelt schweigend, mit seinen Orangendüften jenen Blutdampf umhüllend und hinabdrückend. Hätte der Künstler bei seiner Wahl für die Darstellung von **Shakspeare's** *Dramen in Umrissen nicht mit dem Hasse, wie in Hamlet und Macbeth, sondern mit der Liebe anfangen wollen, so ist es sonnenklar, dass eben Romeo und Julie allen voranstehen musste. Denn das ist die wahre Liebestragödie in höchster Steigerung, einzig und unerreicht in aller Zeit an Tiefe und Wahrheit. Sie ist zugleich der sichtbare Sieg des modernen romantischen Bühnenspiels über das alte klassische Theater, für welches* **Sophokles** *und alle jene Tragiker dichteten. Etwas dem Gleiches war in der alten Welt, so wie sie sich gestaltet hatte, völlig undenkbar gewesen. Selbst* **Lessing**, *den seine ganze Bildung und Eigenthümlichkeit in die alte Welt hinüberzog — wie schon oft bemerkt wor-*

majesty, King GEORGE IV. by the publisher, **Ernest Fleischer**, of Leipzig; appeared with luminous and instructive explanations by the celebrated archæologist **C. A, Böttiger**, based, in like manner, upon notices from the pen of the Artist himself. The same was the case with Macbeth. But while **Retzsch**, as well in pursuance of his own inclination as in compliance with the public wish, was preparing for a new flight to Albion's Parnassus, Death snatched away two persons who had been essentially serviceable to the continuation of the work and whose names have just been mentioned — **Ernest Fleischer** and **C. A. Böttiger**. The loss of the former, as publisher, was soon supplied by the enterprize of **Philipp Mainoni**, who succeeded to the business of the extinct and now revived firm. He too has the honour of prefixing to the tragedy of Romeo the name of an illustrious and revered princess, the reigning *Queen* ADELAIDE *of Great Britain*, to whom these illustrations are dedicated, with her majesty's most gracious permission. The duty of furnishing the explanatory remarks devolved on the undersigned, who for twenty years has lived on the most friendly terms with **Retzsch**, who has witnessed the origin of all his works, and who may be presumed to enjoy the entire confidence of the artist.

The selection of Romeo and Juliet was not the effect of chance. If Hamlet and Macbeth had already set before the eye, with appalling energy and truth, the murder of a brother and of a king, hatred, madness, the horrors of supernatural appearances and the incantations of witchcraft; if it was yet fixed with distended gaze on the apparition of the venerable Danish sovereign, on the ghost of Banquo, and on Lady Macbeth's fearful nocturnal vision; if our senses were still enthralled and bewildered by the "smell of blood" — it would be a solution of all those harsh dissonances, a repose to the eye and a purification of the vital air, if, in Romeo and Juliet, the most angelic, the sweetest image of Love came forth to meet us, silencing by its languishing its exquisitely melodious tones, the cries of vengeance proceeding from the world of spirits and with its fragrant odours disguising and dispelling that horrid scent of murder. Had the Artist, when he fixed on **Shakspeare's** dramas for illustration, not determined to begin with hatred, as in Hamlet and Macbeth, but with love, it is evident that Romeo and Juliet must have had the first place. For this is the genuine tragedy of love carried to the highest pitch, absolutely unique, unrivaled in any age for depth and truth. It is, at the same time, the manifest triumph of the modern romantic drama over the ancient classic theatre, for which **Sophokles** and all the old tragedians wrote. Any thing like it was utterly inconceivable in the ancient world, under the form which it had given to itself. Even **Lessing**, whose education, whose studies and whose peculiar disposition, produced in him a predilection for the ancient world — as it has been frequently remarked — he, who, because he had never loved, cared not to enter

Digitized by Google

den — er, der, weil er nie geliebt hatte, auch mit der Liebe auf der Bühne sich nicht gern viel zu schaffen machte und, wie Schlegel von ihm sagt: „über alle Begriffe ungalant dachte, so dass Recha, Sitta, Daja u. s. w. wohl eigentlich nur Staffage sind“[3]) — Lessing selbst erkannte in Shakspeare's Romeo und Julie die ganze dramatische Kraft der romantischen, modernen Liebe. Ja, er sprach in seiner Dramaturgie mit solcher Begeisterung davon, dass er laut bekannte, an diesem Stücke habe die Liebe selbst mitgearbeitet, und bemerkt daneben über Voltaire's Zaire, dass dieser sich nur auf den Kanzleistyl der Liebe verstanden habe. „Aber der beste Kanzellist weiss von den Geheimnissen der Regierung oft das allerwenigste!“ —[4])

Auch A. W. Schlegel und L. Tieck, zwei der bekanntesten und gepriesensten Dramaturgen, haben dieser Dichtung die höchsten Lobsprüche ertheilt. So Wenige haben jetzt leider noch ein Gedächtniss für das, was vor zehn bis zwanzig Jahren von den ersten Stimmführern unsrer Literatur gesagt wurde, dass es nicht überflüssig sein wird, die Hauptstellen von Beiden anzuführen.

Nachdem A. W. Schlegel das tragische Schicksal der beiden Sühnopfer des wüthendsten Familienhasses in Verona, der zwei für einander geschaffnen, sich augenblicklich erkennenden und auf ewig vermählenden Liebenden nach der bekannten alten Novelle im Umrisse angedeutet, fährt er fort[5]): „Diese Erzählung wird sich Theilnahme erwerben. Aber Shakspeare'n war es vorbehalten, Reinheit des Herzens und Glut der Einbildungskraft, Anmuth und Adel der Sitten und leidenschaftlichen Ungestüm in einem idealischen Gemälde zu verbinden. Durch seine Behandlung ist es ein herrlicher Lobgesang auf jenes unaussprechliche Gefühl geworden, welches die Seele zum höchsten Schwunge adelt, und die Sinne selbst zur Seele verklärt, und zugleich eine schwermüthige Elegie auf dessen Hinfälligkeit vermöge seiner eignen Natur und der äussern Umstände; zugleich die Vergötterung und das Leichenbegängniss der Liebe. Was der Duft eines südlichen Frühlings berauschendes, der Gesang der Nachtigall sehnsüchtiges, das erste Aufblühen der Rose wollüstiges hat, das athmet aus diesem Gedichte.“[6])

---

3) *Characteristiken und Kritiken von A. W. und Fr. Schlegel. (Königsberg, 1801.) 1ster Band, S. 212.*

4) *Hamburgische Dramaturgie, 1ster Band, S. 114. der ersten Originalausgabe.*

5) *Ueber dramatische Kunst und Literatur. II. Theil, 2te Abtheilung, S. 138. (Heidelberg 1811.)*

6) *Man sieht, dass auch der Ausleger von der Begeisterung ergriffen wurde, die das Gedicht athmet. Das wurde längst auch in England gefühlt. So hat der bekannte, nur zu wortreiche Entwickler der Hauptcharactere in Shakspeare, Th. Hazlitt die durchschossene Stelle mit grossem Lob der englischen Sprödigkeit gegenüber angeführt.* Characters of Shakspeare's Plays by Th. Hazlitt, (2d edition 1818) p. 145.

deeply into the passion on the stage — he whose way of thinking was, as Schlegel says, "so beyond all conception ungalant, that Recha, Sitta, Daja a. s. f. are neither more nor less than mere accessories[3] — Lessing himself recognized in Shakspeare's Romeo and Juliet the whole dramatic power of romantic modern love. Nay, he spoke of it in his *Dramaturgie* with enthusiasm and loudly declared that Love himself had co-operated in the production of this piece; at the same time observing, with reference to Voltaire's Zaïre, that the French dramatist was acquainted only with the official style of Love. "But the cleverest clerk of them all very often knows nothing whatever of the secrets of his government[4]."

A. W. Schlegel and L. Tieck, two of the most eminent living dramatic critics, have also pronounced the highest eulogies on this play. So few, unfortunately have now-a-days any recollection of the opinions expressed ten or twenty years ago by our first-rate literary authorities, that it may not be superfluous to quote the principal passages relative to this subject from both.

A. W. Schlegel, after giving from the well known ancient story, a sketch of the fate of the two victims of the most inveterate family hatred at Verona; of the two lovers created for each other, whose mutual passion, kindled at first sight, united them for ever — thus proceeds[5]: This story cannot but excite sympathy. But it was reserved for Shakspeare to combine purity of heart, warmth of imagination, grace and dignity of manners, and energy of passion, into an ideal picture. By his treatment he has made it a song of praise on that inexpressible feeling which qualifies the soul for the highest flights and refines the very senses into spirit; and at the same time a melancholy dirge on its frailty, owing to its own nature and to external circumstances — at once the apotheosis and the obsequies of Love. ***All that is intoxicating in the perfumed air of a southern spring; all that is languishing in the song of the nightingale; all that is voluptuous in the first blossoming of the rose — is breathed forth by this poem***[6].

---

3 *Characteristiken und Kritiken, von A. W. und Fr. Schlegel. (Königsberg, 1801.) 1ster Band, S. 212.*

4 *Hamburgische Dramaturgie, 1ster Band, S. 114.* of the first original edition.

5 *Ueber dramatische Kunst und Literatur, II. Theil, 2te Abtheilung S. 138. (Heidelberg, 1811.)*

6 It is easy to perceive that the critic was seized with the enthusiasm which pervades the play itself. This was felt long ago in England. The well known, but too verbose commentator on the principal characters of Shakspeare, Thomas Hazlitt, quotes with warm commendation the sentence given above in italics as a contrast to English indifference. Characters of Shakspeare's Plays, by Th. Hazlitt. (2d edit. 1818.) p. 145.

Digitized by Google

Nicht minder schön als treffend hat L. Tieck, der im Jahre 1825 in Dresden eine Darstellung des Romeo und Julie, mit einigen von ihm selbst gemachten, durch die Umstände bedingten Veränderungen und kluger Benutzung alles Vorhandenen auf die Bühne brachte, in einem Briefe an seinen Freund, den bekannten Historiker Friedrich von Raumer, den wahren Sinn des so oft gemishandelten und misverstandnen Stückes erschlossen. „Der Zufall (wie er in der alten Novelle waltet) ist nur scheinbar: die Tragödie und das Schicksal ruhen in Julien's, vornehmlich in Romeo's Character. Wäre er ruhiger, vorsichtiger, nicht gleich mit dem Gedanken des Selbstmordes vertraut, so wäre er nicht Romeo: er hätte dann erst geforscht, sich unterrichtet, den Pater besucht, und die Tragödie war unmöglich. Er muss, Julie muss untergehen; diese Nothwendigkeit liegt in ihnen selbst. Und dass mit ihnen diese Liebesblüte so schnell erstirbt, dass ihr ganzes Lebensglück sich in kurze Stunden einer Sommernacht zusammengezogen hat, das ist eben in der Tragödie das tief Rührende; dies ist die elegische Klage unsrer Sterblichkeit, die aus allen Freuden, aus allem Schönen ertönt. Aber noch in keinem Gedicht sind Sehnsucht, Liebe, Wollust, Zärtlichkeit und Grab, Tod, Verzweiflung mit allen Schrecken der Verwesung so nahe verbunden worden, noch nie haben sich diese Gedanken und Gefühle so nachbarlich und unmittelbar berührt, ohne sich gegenseitig zu vernichten, als in dieser wundersamsten Schöpfung.“ [7])

Was ist nun aber nicht über den thatsächlichen Bestand der alten Sage von dem Familienzwiste zweier Häuser in Verona und dem sich daraus entwickelnden Schicksale der zwei Liebenden seit drei Jahrhunderten gestritten und über die von Shakspeare benutzte Novelle selbst in Versen oder in Prosa — denn in beiden Formen lag sie dem Dichter vor — von den englischen Herausgebern seit Johnson, Steevens, Malone bis herab zu Collier's Reliquien (im vorigen Jahre in London erschienen) geschrieben und in Deutschland seit Eschenburg nacherzählt worden. Vor allen aber behandelte die italienische Bibliographie diesen ächten Nationalstoff mit unendlicher Vorliebe und eben so nationeller überströmender Weitschweifigkeit. Die Giulietta e Romeo, novelle storica di Luigi da Porta, *die Grundlage von allen, erlebte von 1535, wo Beretoni sie herausgab, bis 1831 allein sechszehn Ausgaben, welche, nebst einer Unzahl kleiner Gelegenheitsgedichte und Schriften über diesen Gegenstand, in der 17. und letzten Ausgabe von Alessandro Torri, wo sich zugleich der vollständigste Apparat nebst Originalacten zusammengestellt findet, in einem eignen* Catalogo bibliografico *verzeichnet stehen* [8]).

7) *Dramaturgische Blätter nebst Berichten über die englische Bühne.*

8) Giulietta e Romeo — di Luigi da Porta di Vicenza. Pisa, 1835. 2bl. XLVI *S. im grössten Octavformat, nebst 7 Kupfertafeln.*

Tieck who, in the year 1825, brought out on the Dresden stage, a representation of Romeo and Juliet, with some alterations required by circumstances, and made by himself with due attention to all that had been previously done, has, in a letter to his friend, the celebrated historian, Friedrich von Raumer, not less beautifully than ingeniously expounded the real import of this piece, which has so frequently suffered from injustice and misconception. "Chance (as it governs in the ancient story) is merely apparent: the tragedy and the catastrophe, depend on Julia's, but still more on Romeo's character. Were he more calm, more circumspect, not at once familiar with the idea of self-destruction, he would not be Romeo: he would then have first made inquiries and informed himself; he would have visited the father; and the tragedy would not have taken place. He and Julia too, must perish; this necessity lies within themselves. And that this flower of love should so quickly perish with them; that the whole happiness of their lives should be comprised in the brief hours of a summer night — this is what constitutes the deep pathos of the tragedy; this is the dirge of our mortality, that sounds forth from all our pleasures, from all that is beautiful. But in no poem have desire, love, transport, tenderness and despair, death, the grave and all the horrors of corruption, been so closely united; never yet have these thoughts and these feelings been brought into such close contact, without mutually destroying each other, as in this most wonderful composition [7]."

Endless have been the discussions raised for three centuries past, respecting the authenticity of the ancient story of the family feud between two houses of Verona, and the fate of the lovers arising out of that enmity. A great deal too has been written on the subject of the story used by Shakspeare himself, either in verse or prose — for it lay in both forms before the dramatist — by English editors, from Johnson, Steevens, Malone, down to Collier's Relics (published last year in London) and repeated, since Eschenburg's time in Germany. But above all, Italian bibliography has treated this genuine national subject with infinite partiality, though at the same time with the overwhelming national prolixity. The *Giulietta e Romeo, novella storica di Luigi da Porta*, the groundwork of all, has alone, from 1535, when it was first published by Beretoni, to 1831, gone through sixteen editions, which, together with a multitude of short occasional poems and writings on this subject are specified in a distinct *catalogo bibliographico* in the 17th and last edition by Alessandro Torri, which also contains a copious Apparatus together with original documents [8]. Here whoever has a relish for such inquiries may indulge it to his heart's

7 *Dramaturgische Blätter*, with Remarks on the English Stage.

8 *Giulietta e Romeo, di Luigi da Porta di Vicenza. Pisa*, 1835. 2bl. XLVI pp, roy. 8vo. with 7 engravings.

Digitized by Google

Da kann sich denn, wem nach solchen Untersuchungen der Gaumen kitzelt, nach Herzenslust erlaben. Die strengere Kritik erkennt zwar schon im Anfang des 13. Jahrhunderts zwei Veronesische Familien Montecchi und Capeletti (bei Shakspeare *Montague und Capulet) unter dem Grau Cane, nach Andern Bartolomeo della Scala (bei* Shakspeare *Prinz von Escalas), weiss aber durchaus nichts von jenem wüthenden Familienzwiste, und das Stillschweigen* Dante's *über diese ganze tragische Begebenheit, die ihm gleichzeitig sein musste*[9]*), wiegt bei ihr alle spätern Sagen und Erdichtungen auf. Im übrigen zieht sich der durch einen Schlaftrunk herbeigeführte Scheintod schon durch mancherlei Sagen und Ueberlieferungen der frühen Vorzeit und spielt eine Rolle in den Mährchen des Orients. Es bedarf daher keiner botanischen Untersuchung über die Bestandtheile des Opiats, welches Fra Lorenzo für Julien zubereitet hat, wie sie noch vor kurzem der belesene* Filippo Scolari *in seinen kritischen Briefen über Julie und Romeo in vollem Ernste angestellt hat*[10]*). Etwas anders ist der Hergang im Glauben der Bewohner von Verona. Da ist er ein nie zu bezweifelnder Glaubensartikel, den jeder* Servitore di piazza *daselbst dem fragenden Reisenden gläubig herbetet. Da wurde lange Zeit der Sarg, der beide Liebenden umschloss, von allen neugierigen Fremden besucht*[11]*), und die herumführenden Wegweiser ermangelten nicht, sogar auf einige Löcher aufmerksam zu machen, in Vorsorge zum Luftschöpfen für die Erwachenden. Doch lässt sich kein verständiger Reisender mehr damit täuschen, ebenso wenig als durch den marmornen Wassertrog an einem Brunnen, der nach einer andern Ueberlieferung die Liebenden einst umfasst haben soll. Das hinderte aber den mit Recht gepriesenen Dichter der Todtenkränze nicht, seinen begeisterten Sänger, den der Tod zu den Gräbern der Edelsten entrückt, in den Lüften nach Verona entführen zu lassen, um ihm das Nichtige des Liebeszaubers begreiflich zu machen:*

> *Des Hasses Furie lachet*
> *Der Zärtlichkeit, die beide Herzen bindet.*
> *Umsonst seh'n Julia, ihrer Wuth zu wehren,*
> *Wir jenen schaudervollen Becher leeren*

9) *Das früheste Beispiel dürfte wohl die Erzählung* Xenophon's*: „Anthia und Hebrocomes" liefern, wo die scheinbare Vergiftung durch einen Schlaftrunk ebenfalls den Knoten schürzt, nur aber nach unzähligen Widerwärtigkeiten ein glückliches Ende herbeiführt.* Xenophontis Ephesii de Anthia et Habrocome Ephesiacorum Libri V. Graece et latine. Vindobon. 1796. *Siehe auch* Douce's Illustrations.

10) Sulla pietosa morte di Giulia Capuletti e Romeo Montecchi; lettere critiche di Filippo Scolari. (Livorno, Masi, 1831.) p. 342. fg.

11) *Abgebildet in der oben angeführten 17. Ausgabe des* Luigi da Porta*, p. 128, wie er in der Kapelle steht, p. 140 in Grundriss und Seitenansicht.*

content. Severer criticism acknowledges, indeed, so early as the commencement of the 13th century, two Veronese families, Montecchi and Capeletti (called by Shakspeare Montague and Capulet) in the time of Gran Cane, or according to others Bartolomeo della Scala, (Shakspeare's Prince Escalus) but knows nothing of that sanguinary family feud; and the silence of Dante concerning this deeply tragic event, which must have been contemporaneous with him[9], outweighs all later traditions and fictions. For the rest, the semblance of death produced by a sleeping potion, occurs in many of the stories of remote antiquity, and even plays a part in the tales of the East. There needs therefore no inquiry concerning the component parts of the opiate which Friar Lawrence prepared for Juliet, such as the learned Filippo Scolari has lately instituted, in sober seriousness, in his Critical Letters on Romeo and Juliet[10]. Very different is the belief prevailing among the inhabitants of Verona. With them it is an incontrovertible article of faith, which every *servitore di piazza* repeats with perfect conviction to the inquiring traveller. There, the coffin of the lovers was long exhibited to all curious strangers[11], and the ciceroni who attended them failed not to point out certain holes made in it for the admission of air against their awaking. No intelligent traveller, however, now suffers himself to be imposed upon by this evidence, any more than by the marble trough of a fountain, which, according to another tradition, once enclosed the remains of the lovers. This consideration has not deterred the justly commended author of the *Todtenkränze* from representing his inspired Bard, whom Death is tearing away from the tombs of the most illustrious men, as being carried through the air to Verona, that he may there convince himself of the nothingness of the spell of love.

> Loud laughs the demon, Hate,
> In scorn of ties that bind the lovers' hearts.
> Vainly doth Juliet to disarm his rage
> Quaff the appalling draught of *seeming death*;
> *The real one* she all too soon perceives,
> Which Romeo chose. Rack'd with despair, the maid
> Flies to his arms to join her lifeless love[12].

9 The most ancient story of this kind is probably Xenophon's "*Anthia and Hebrocomes*", where apparent poisoning by means of a narcotic draught in like manner ties the knot, but brings about a happy denouement, though not till after numberless disappointments. *Xenophontis Ephesii de Anthia et Hebrocome. Ephesiacorum, libri V. Graece et latine. Vindob.* 1796. See also Douce's Illustrations.

10 *Sulla pietosa morte di Giulia Capuletti e Romeo Montecchi, lettere critiche di Filippo Scolari.* (*Livorno, Masi,* 1831.) 342 pp.

11 Represented in the above-cited 17th edition of Luigi da Porta, p. 128, as it stands in the chapel, p. 140, in ground-plot and side-view.

12 These lines are a more accurate copy of the meaning than

Scheinbaren Todes! — ach zu bald nur findet
Den wahren sie, den Romeo erwählet
Und dem sie selbst verzweifelnd sich vermählet [12]).

Am Ende ist dies in Bezug auf die Bühne Sache des Decorateurs, weil denn doch einmal dies recht sinnlich verkörpert werden muss. Genug, Shakspeare fand die Stoffe in jener Novelle vorbereitet. Seine Fantasie schuf aber das unvergleichliche Meisterstück daraus.

Auch die Schwesterkunst Musik blieb hinter der Poesie nicht in der Bearbeitung dieses Stoffes zurück. Schon Eschenburg erzählt [13]), *dass ihm vom Erbprinzen von Braunschweig der Auftrag geworden sei, Romeo und Julia als musikalisches Drama für drei Personen einzurichten, wozu ihm auch nicht nur eine Skizze der Scenen, sondern auch der ausführliche Stoff jedes Recitatifs, Arie, Duett gegeben worden sei. Er setzt hinzu, dass es von Sanseverino (Berlin 1773) componirt worden sei, und rügt sehr, dass dieser Componist nie seinen Dichter genannt, sondern vielmehr immer gesucht habe, sich das Ansehen zu geben, als ob er auch die schwierige Aufgabe den Text so zu bearbeiten gelöst habe. Später hat der bekannte Componist Steibelt dasselbe Sujet französich für das Pariser Theater bearbeitet. Von Italienern hat es Zingarelli mit grossem Erfolg componirt, und Vincenzo Bellini lieferte seine Musik dazu in unsern Tagen. An allen diesen Bearbeitungen würde L. Tieck* [14]) *mit Recht denselben Unsinn rügen, nämlich die Scene im Grabgewölbe und Julien's Erwachen vor Romeo's Tode, als effectvolles Musikstück zu behandeln, wie es bei Zingarelli sowohl als bei Bellini zu grosser Ergötzlichkeit des Publicums geschieht und überall mit rauschendem Beifall belohnt wird. Wenn man nun auch für einen Operntext andre Nothwendigkeiten und Gesetze festsetzen muss als für die Tragödie, so hat doch Tieck darin vollkommen Recht, dass hier die Rührung bis an die Grenze des Lächerlichen und Abgeschmackten geführt wird. Indessen die neuen französischen Tragiker werden uns gewiss nächstens einen halb Verwesten im Sarge aufs Theater bringen; die Italiener werden, da Sinn und Menschenverstand die letzte ihrer Forderungen an einen Operntext ist, diesen Semicadaver eine Bravourarie singen lassen, sämmtliche europäische Dilettanti werden aus Respect vor der Kraft der französischen Poesie und der italienischen Musik aus Leibeskräften applaudiren, und die kleine Unwahrscheinlichkeit des musikalischen Todeskampfes in Romeo und Julie wird verschwinden. Bellini's Composition ist durch das hinreissende Spiel einiger grossen dramatischen Sängerinnen,*

12) *Todtenkränze, Canzonen von J. Chr. Baron von Zedlitz. Stanze 49 fg.*

13) *Shakspeare's Schauspiele, übersetzt von Joh. Joach. Eschenburg. (Zürich, 1777.) S. 539.*

14) *Dramaturgische Blätter. 1stes Bändchen. S. 260 fg.*

In regard to the stage, however, this is the business of the decorator, as it is absolutely necessary that the circumstance should be palpably presented to the senses. Suffice it that Shakspeare found the matter ready prepared in the story. His fancy created from it this incomparable masterpiece.

Neither has the sister art of Music been behindhand with Poetry in working up this subject. Eschenburg, so far back as his time, relates [13] that he was commissioned by the hereditary prince of Brunswick to arrange Romeo and Juliet in a musical drama for three persons, for which purpose he was furnished not only with an outline of the scenes, but also with the substance of each recitative, air and duet. He adds that it was composed by Sanseverino (Berlin, 1773) and is very angry with the composer because he never mentioned his author, but rather sought to assume to himself the credit of having performed the difficult task of supplying the text. Subsequently Steibelt, the celebrated composer, prepared the same subject in French for the Paris theatre. Among the Italians Zingarelli composed it with great success, and very recently Vincenzo Bellini furnished his music for it. In all these versions L. Tieck [14] would justly censure one and the same absurdity, namely that of introducing into an opera the scene in the vault and Juliet's awaking before Romeo's death, as Zingarelli has done, and also Bellini, to the great delight of the public, which is everywhere testified by tumultuous applause. Though we are obliged to establish for the text of an opera other laws and other requisitions than for tragedy, still Tieck is perfectly right in maintaining that, in this instance, the pathetic is carried to the limits of the ludicrous and the absurd. We may, nevertheless, expect that the modern French tragedians will soon bring us a half decayed corpse in its coffin upon the stage; the Italians, as common sense is one of the last qualities they look for in the text of an opera, will make this semi-mouldered relic of mortality sing a bravura; the European dilettanti, out of respect for the energetic French poetry and Italian music, will applaud with all their might; and the trifling improbability of the musical death-struggle in Romeo and Juliet will be wholly overlooked. Owing to the admi-

of the manner of the original (*Todtenkränze, Canzonen, von F. Ch. Baron von Zedlitz, Stanze* 49 which is therefore subjoined:

Des Hasses Furie lachet
Der Zärtlichkeit, die beide Herzen bindet.
Umsonst seh'n Julia, ihrer Wuth zu wehren,
Wir jenen schaudervollen Becher leeren
Scheinbaren Todes! — ach zu bald nur findet
Den wahren sie, den Romeo erwählet,
Und dem sie selbst verzweifelnd sich vermählet.

13 *Shakspeare's Schauspiele übersetzt von Joh. Joach. Eschenburg. (Zürich, 1777.) S. 539.*

14 *Dramaturgische Blätter, 1stes Bändchen, S. 260 fg.*

wie der ***Garcia - Malibran*** *und der* ***Schröder - Devrient****, ein Lieblingsstück ausländischer und deutscher Bühnen geworden. Und wenn auch die seltne Gunst, die sich diese Tragödie zunächst als Singspiel ganz unbezweifelt mehr durch die Kunst der Darstellerinnen als der oft sehr schwächlichen und kränklich sentimentalen Musik* ***Bellini's*** *und der jämmerlichen Verstümmlung des* ***Shakspeare'schen*** *Gedichts erworben hat, auf die Wahl dieses Stückes zu Umrissen auf unsern* ***Retzsch*** *keinen Einfluss gehabt hat — denn in seiner Brust glüht dasselbe Feuer, welches den grossen brittischen Dichter beseelte — so wird doch die zufällige Popularität des Gegenstandes dem Unternehmen eher förderlich als nachtheilig sein.*

Das herrliche Stück hat bis auf die neueste Zeit manchen Unstern erfahren und ist vielfach missverstanden und misshandelt worden. Die Britten haben sich zuerst gewaltig daran versündigt. Die Zuschauer, für welche ***Shakspeare*** *damals dichtete, gingen weit williger und empfänglicher auf die Schönheiten der Stücke ein, nahmen weit weniger Aergerniss an der unsittlichen Geschwätzigkeit der Amme, an der südlichen Glut, an dem Blitz, der in der sechszehnjährigen Julie zündet, aufflammt, verzehrt, als die spätern Nachkommen mit ihren oft höchst pedantischen Begriffen von Sittlichkeit, Züchtigkeit und Jungfräulichkeit. Darum wurde das Stück in England schon früh ganz jämmerlich verschnitten und verstümmelt. Man bedenke nur, dass man in England schon seit achtzig Jahren eine eigne Ausgabe des grossen Dichters für die Familienkreise* (a family **Shakspeare**) *— man möchte fragen, warum nicht auch eine für die Kinderstube? — hat, wo freilich nicht blos die zügellose Amme zum Schweigen gebracht wird. Man erinnere sich, dass* ***Otway*** *so weit ging, die ganze Geschichte nach Rom unter den Marius zu verpflanzen. Eine Albernheit und Geschmacklosigkeit, die die Ausgaben der Classiker* in usum Delphini *weit übertrifft. Doch wer mag den Unsinn erschöpfen! Der wahre Wiederhersteller und Retter war auch bei diesem Stück — obschon auch hier nicht ganz von aller Sünde frei — der unvergessliche* ***David Garrick****. Das Stück war vor ihm, wie sein Biograph* ***Arthur Murphy*** *bemerkt, lange Zeit ganz von der Bühne verschwunden gewesen* [15]*). Er wusste, welcher frische Quell für die Darstellung hier aufschäume. Der oft um den Kranz mit ihm ringende, gewaltige* ***Barry*** *erhielt den Romeo, die damals hochgestellte, anmuthige Ms.* ***Cibber*** *spielte die Julia, während* ***Garrick*** *alle Proben leitete, für seine Person aber mit unnachahmlicher Laune durch Benedick in Viel Lärm um nichts entzückte. Und doch hatte auch er das Stück mit*

15) "It had been much disfigured in several alterations, and was therefore for a long time banished from the stage." The life of **David Garrick** Esq., by **Arthur Murphy**. Vol. I. chapt. XIII. p. 150 — 153.

rable performance of some great dramatic female singers, as **Garcia - Malibran** and **Schröder-Devrient**, **Bellini's** composition is become a favourite piece both in foreign and German theatres. And though the extraordinary reputation which this tragedy has acquired as an opera — undoubtedly much more from the excellence of the performers, than from the frequently vapid and morbidly sentimental music of **Bellini**, and the wretched mutilation of **Shakspeare's** play — has not influenced our **Retzsch** in the selection of it for his outlines; for in his bosom glows the same fire that animated the great English bard; still the accidental popularity of the subject must rather prove beneficial than detrimental to the undertaking.

This noble piece has, down to the latest period, had to encounter many mischances and much misconception and ill usage. The English themselves were the first to lay violent hands upon it. The spectators for whom **Shakspeare** wrote entered more cheerfully and with much greater susceptibility, into the beauties of plays, took far less offence at the indecent tattle of the nurse; at the southern glow, at the lightning flash, striking, inflaming and consuming all before it in the bosom of a girl of sixteen; than their descendants, with their frequently most pedantic notions of morality, decency and virgin modesty. Hence the piece was long ago most deplorably mutilated and mangled in England. Let the reader only consider that the English have had for these forty years a "Family **Shakspeare**", an edition of the great dramatist expressly for the family circle — we might ask, why not another for the nursery? — in which the gossiping nurse is not the only character on whom silence is imposed. Let it be recollected that Otway went so far as to transplant the whole story to Rome in the time of Marius — an instance of absurdity and want of taste which far surpasses the editions of the Classics *in usum Delphini*. But who could enumerate all these follies. The real preserver and restorer of this piece — though himself not wholly free from censure in regard to it — was that transcendent actor, **David Garrick**. Before his time, as his biographer **Arthur Murphy** observes [15], this play had long been banished from the stage. He knew what a rich source it contained for the drama. To **Barry**, who frequently disputed the wreath with him, was allotted the part of Romeo; Mrs. **Cibber** personated Julia; while **Garrick** superintended all the rehearsals; but, for his own part, delighted the spectators by the inimitable humour which he displayed in Benedick, in "Much Ado about Nothing". And yet he too had unmercifully stripped the piece of all the profusely scattered images which appeared to him too poetical and of all the sallies of wit; and, altering the concluding

15 "It had been much disfigured by several alterations, and was therefore for a long time banished from the stage." **Murphy's** Life of **Garrick**, vol. 1. p. 150 — 153.

unbarmherziger Hand von allen hier so innig hervorquellenden, ihm allzu poetisch erscheinenden Bildern und Witzspielen gesäubert und die Schlussscene nach der Aussage einer andern Novelle, als welcher Shakspeare gefolgt ist, indem er Julia noch bei Romeo's Leben erwachen lässt, seiner und des ganzen damaligen Publicums Meinung nach viel pathetischer gemacht. Mit Recht zürnt ihm A. W. Schlegel darüber[16]) und L. Tieck stimmt vollkommen bei. Garrick erlebte, obgleich schon zurückgetreten, die grosse Siddons noch als Julie auf der Bühne, wenn die Rechnung richtig ist, der wir folgen. Später trat Kean als Romeo ein.

Uns Deutschen wurde dies Stück allerdings schon durch Wieland's (und später durch Eschenburg's mit mehr Sprachkunde abgefasste) Uebersetzung bekannt, aber bühnengerecht wurde es erst zu Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bei der Koch'schen Gesellschaft in Leipzig durch Ch. Felix Weisse. Allein wie schon damals man der Meinung war, dass sich Weisse's kindlich-frohe Poesie weit mehr zu Sing- und Lustspielen, als zum gereimten Trauerspiele in Uebertragungen aus der französischen und englischen Bühne eigne, so war das ganz besonders bei dieser Weisse'schen Julie und Romeo der Fall. Der wohlmeinende, auf Familienehrbarkeit und gute Zucht, wie es dem gefeierten Verfasser des Kinderfreundes wohl anstehen mochte, den höchsten Werth legende Mann hatte nichts angelegentlicheres zu thun, als das ungezogene Stück auf seine Weise zu erziehen und zu bändigen. Der ganze tragische Ernst und der im Contrast so wohlthuende Scherz wurde herauscorrigirt. Das Costum blieb sogar das altfranzösische. Aber das Erwachen in der Gruft wurde mit entsetzlichem Schauder und Graus ausgestattet. Doch waren die Zuschauer bis zum Schluchzen gerührt[17]). Nur durch Schröder, der Garrick's Bearbeitung kannte und schätzte, kam eine erträgliche Darstellung auf die Bühne. Aber das wahre Leben des Stücks beginnt mit Schlegel's unübertroffner, treuen und doch nicht des eignen Genius entbehrenden Uebersetzung. Vorzüge, die ihr selbst Engländer, die beider Sprachen kundig sind, zugestehen. Einige Schauspieler vom ersten Rang, wie das Wolf'sche Ehepaar, Madame Crelinger (früher Stich) in Berlin, Madame Schirmer in Dresden leisteten viel, und es steht zu hoffen, dass es dabei nicht sein Bewenden haben werde. Miss Kemble in England, diese zarte Kunstblüte entfaltete sich plötzlich, angehaucht und

16) *Ueber Shakspeare's Romeo und Julie, eine Abhandlung in den von beiden Brüdern gemeinschaftlich herausgegebenen Characteristiken und Kritiken.* (*bei Nicolai,* 1801.) *Th.* 1. *S.* 281 *fg. Die hierher gehörigen Stellen S.* 304 *u.* 310.

17) *L. Tieck's Dramaturgie.* 1. *Band. S.* 270. *Ferner Fr. Horn in seinem Shakspeare, erläutert durch Fr. Horn, im* 1. *Theile, S.* 226 *fg.*

scene after a different story from that followed by Shakspeare, and representing Julia as awaking before Romeo's death, he made it, in his own opinion and that of the public of his day, much more pathetic. For this he has been justly censured by A. W. Schlegel[16], with whom L. Tieck entirely agrees. Garrick, though after his retirement from the stage, had the gratification of witnessing the performance of the great Siddons in the character of Juliet, if the account which we here follow be correct.

Though this play was certainly known in Germany from Wieland's translation, and subsequently from that of Eschenburg, who was much more intimately acquainted with the language of the original than his predecessor, yet it was not till soon after the year 1770 that it was adapted for the stage by Ch. F. Weisse, for Koch's company at Leipzig. But even then it was the general opinion, that Weisse's light joyous poetry was far better suited to operas and comedies than to rhymed tragedies borrowed from the French and English drama; and this opinion was more than ever confirmed by his Romeo and Juliet. That worthy well-meaning man, who laid the greatest stress on family decency and decorum, — and this was highly becoming in the celebrated author of "The Children's Friend" — made it his business to tame down the unruly play and to train it after his own fashion. All its tragic gravity and the jests which by contrast produce such excellent effect, were discarded. On the other hand, the old French costume was retained. The awaking in the grave was got up with every accompaniment of fear and horror. Tears and sobs nevertheless bespoke the emotion of the spectators[17]. It was by Schröder, who knew and esteemed Garrick's adaptation that a tolerable version was introduced upon the stage. But the real life of the piece commenced with Schlegel's unrivaled translation, faithful, yet not destitute of genius of its own — qualities allowed to it even by Englishmen who are versed in both languages. Several first-rate actors, as Wolf and his wife, Madame Crelinger (formerly Stich) in Berlin and Madame Schirmer in Dresden, have contributed much to its popularity, which, it is to be hoped, will be yet more widely extended.

Before we advert to the subsequent fortunes of this play in Germany, let us cast a glance at what has been done with it in France and Spain. That prolific writer, the celebrated

16 *Ueber Shakspeare's Romeo und Julie,* an Essay in the *Charakteristiken und Kritiken*, a joint publication of the two brothers. (Nicolai, 1801.) *Theil* 1, *S.* 281 *fg.* For the passages here referred to see p. 304 and 317.

17. *L. Tieck's Dramaturgie*, 1ster *Band*, *S.* 270. Also Fr Horn in his *Shakspeare erläutert*, 1ster *Theil*, *S.* 226.

begeistert von dem Vorbilde ihrer grossen Vorgängerin und Verwandtin, der unsterblichen ***Siddons.***

Ehe wir der fernern Schicksale dieses Stückes in Deutschland erwähnen, sei uns noch vergönnt, einen Blick auf Spanien und Frankreich in dieser Beziehung zu werfen. Der bekannte fruchtbare ***Lopé de Vega Carpio*** *hat ein Stück geschrieben, dem die alte Sage zum Grunde liegt, unter dem Titel:* Castelvines y Montejes [18], Comedia famosa de Lopé de Vega Carpio. *Der Dichter hat aber — ein Lustspiel daraus gemacht und lässt die beiden Liebenden, nachdem Julie wieder erwacht ist, sich verkleidet flüchten und am Ende die Einwilligung der Eltern erhalten.*

L. ***Tieck*** *sagt* [19]) *in seinen Dramaturg. Blättern: „Im Französischen hat man einige Mal, doch ohne Glück, die Geschichte dem Theater geben wollen.* ***Mercier*** *hat unter seinen larmoyanten Dramen auch einen Romeo, unter dem Titel:* Les Tombeaux de Vérone. *Er ist, besonders in den ersten Acten, eine genaue Nachahmung, fast Uebersezzung der Bearbeitung unsers* ***Weisse****, ohne dass der Franzose es nöthig gefunden, unsern Landsmann zu nennen."* ***Tieck's*** *Beurtheilung dieser französischen Bearbeitung macht keineswegs nach näherer Bekanntschaft lüstern.*

Endlich ist noch einer merkwürdigen Umwandlung unseres Stücks zu erwähnen, nämlich der Bearbeitung durch ***Göthe****. Ein schätzbarer Scholiast* ***Shakspeare's, Franz Horn****, erwähnt ihrer ziemlich ausführlich* [20]) *und mit behutsamer Verehrung gegen den deutschen grossen Dichter. Indessen bricht doch überall das Bedauern mit dieser Umgestaltung unverkennbar durch. In der That ist sie ausser Weimar und Berlin — an welchem letztern Orte sie kein Glück machte — nirgends auf der Bühne einheimisch geworden. Ein schriftlicher Aufsatz C. A.* ***Böttiger's*** *über dieses Unternehmen setzt uns in den Stand, hierüber nähere Aufschlüsse zu geben. „Es war im Jahre* 1812*, als* ***Göthe*** *damit hervortrat. Damals noch an der Spitze der Weimar'schen Bühne als Theaterintendant, aber schon etwas ermüdet und nicht selten mismuthig, hatte er bei irgend einer Veranlassung seinem Zögling und Freund, dem trefflichen Schauspieler* ***Pius Wolf****, wehe gethan. Das that ihm leid und er wollte ihm gern etwas Freundliches erweisen. Sehr oft hatte* ***Göthe*** *seine Ansichten über das herrliche Stück, diese Berauschung und Entfesselung der Psyche im romantischen Princip, in vertrauten Unterredungen mit dem so rein empfänglichen Künstler ausgesprochen, und dieser ihn aufgefordert, eine Bearbeitung, wie sie sein sollte, der Bühne Deutschlands nicht länger vorzuenthalten.* ***Göthe***

18) ***Eschenburg*** *im Anhange zu seiner Uebersetzung* ***Shakspeare's.***

19) *Dramaturgische Blätter, 1stes Bändchen. S. 271 fg.*

20) ***Shakspeare*** *erläutert von* ***Franz Horn.*** *(Leipzig, 1823.) 1ster Theil, S. 246 fg.*

Lope de Vega Carpio, produced a play founded on the ancient tradition, with the title of ***Castelvines y Montejis*** [18], ***comedia famosa de Lope de Vega Carpio.*** The poet however, has converted it into — a comedy; and represents the lovers as eloping in disguise after Juliet's awaking, and finally obtaining the consent of the parents.

Tieck says [19]: "Several attempts have been made, but without success, to bring this story on the stage in French. **Mercier** has, among his ***drames larmoyants***, a Romeo with the title of ***Les Tombeaux de Vérone.*** It is, particulary in the first acts, an exact imitation, nay almost a translation of our **Weisse's** play, though the Frenchman has not thought fit to name our countryman." The character given by **Tieck** of this French version excites no desire whatever for a closer acquaintance.

We have lastly to mention a remarkable transformation of our play, namely that by **Göthe**. An estimable commentator on **Shakspeare, Franz Horn**, notices it at considerable length [20], and with cautious respect for the great German poet. His dissatisfaction with this performance nevertheless peeps forth throughout. In fact, excepting at Weimar and Berlin, in which latter city it was not successful, it has nowhere kept its ground upon the stage. A paper by C. A. **Böttiger** relative to this undertaking, enables us to furnish the following particulars. "It was in the year 1812, that **Göthe** brought it out. Still at the head of the Weimar stage, as director of the theatre, but already weary of the office and not unfrequently out of humour, he had, on some occasion or other, given offence to his pupil and friend, that eminent actor **Pius Wolf**. He was sorry for it, and felt anxious to do him a service. **Göthe** had often expressed his sentiments concerning this admirable play in familiar conversation with the susceptible performer, and the latter had solicited him no longer to withhold from the German stage such an adaptation as would be worthy of it. The poet fell to work and made a present to **Wolf** and his wife of his altered piece, in which both had the more room to shine, in as much as the adapter had, with merciless knife, pruned away all the subordinate characters like wilding shoots, and, to make amends, drawn upon his own resources for several passages, such as a long speech put into the mouth of the Friar, which **Shakspeare** most assuredly would not have thanked him for, and others containing matters such as the English author could never have dreamt of. The most singular part of the

18 **Eschenburg** in the Supplement to his Translation of **Shakspeare.**

19 *Dramaturgische Blätter, 1stes Bändchen. S. 271. fg.*

20 ***Shakspeare*** *erläutert von* ***Franz Horn.*** *(Leipzig, 1823.) 1ster Theil, S. 246 fg.*

Digitized by Google

legte nun Hand ans Werk und machte dem Wolfischen Ehepaar ein Geschenk mit der Umgestaltung, worin sie Beide um so mehr glänzen konnten, als der Bearbeiter die Nebenpersonen, als Wasserschösslinge, mit scharfem Messer ausgeschnitten und gekürzt und zum Ersatz manches, wie etwa dem Pater einmal eine lange Rede, die Shakspeare schwerlich anerkennen dürfte, aus seinen eigenen Mitteln zugeschossen hatte. Wie viel Fremdartiges, wovon sich der Britte wohl nie etwas träumen liess. Am seltsamsten ist der Schluss. Lorenzo schliesst das Grab ab. Die Verse, die der neue Umbildner aus eigner Macht einfügt, sind oft sehr hart und ungleich. Natürlich wurde das Stück auf der Weimarischen Hofbühne mit unbegränztem Beifall öfter wiederholt. Wolf und seine Frau gaben alles mit seltner Vollendung. Diese Verstümmelung, oder, gelinder gesagt, Zusammenpressung wanderte nun nach Leipzig zu Küstner und nach Berlin zu Iffland, wo sie aber eine kühle Aufnahme fand. Göthe hatte den Preis für die Bearbeitung hoch gesetzt. Das schreckte Viele zurück. Es konnte nirgends Platz greifen. Schon im Original ist alles in sechs Tagen abgethan, und der Conflict der Elemente

— wie Feu'r und Pulver
Im Kusse sich verzehrt —

gleicht einer einzigen gewaltigen Explosion. Aber dann ist doch in den durchhinlaufenden Scenen dem allzuschnellen Hinrollen ein Hemmniss angelegt, nirgends fehlt der Gegensatz des Ergötzenden und Mildernden. Romeo's fantastische Liebe zu Rosalinden und ihre Sprödigkeit sind zu Motivirung des Folgenden nichts weniger als überflüssig. Dies ist hier Alles weggeschnitten. Weiss man doch nun nicht einmal, warum Romeo auf diesen Ball im Hause seines Todfeindes geht. Auch Mercutio und Benvolio sind ihres Humors und ihres Einflusses beraubt. Dies Alles wurde vermisst und brachte die entgegengesetzte Wirkung von der hervor, welche Göthe gehofft hatte. Wir haben neuerlich durch die Bekanntmachung des Göthe-Zelter'schen Briefwechsels einige interessante Belege dazu erhalten. Göthe ist voller Erwartung, wie die erste Aufführung seines concentrirten Romeo, so hatte er die Arbeit selbst genannt, im April 1812 auf der Berliner Bühne ausgefallen sei. Da schreibt nun Zelter[21]): „Was den Romeo anlangt, so werden Sie aus den Zeitungen gesehen haben, was einige weitmäulige Kritiker dagegen von sich gehen lassen. Ich selbst habe mich herzlich erlechzt, wieder einmal wahre Leidenschaften an mir vorüber gehen zu lassen. Ich gehöre so gut wie einer zu denen, die sich von Shakspeare nicht gern ein Wort nehmen lassen, wo nicht selten das genommene das Liebste ist; aber ich bin auch zufrieden mit einer Klaue von ihm. Uebrigens ist mir an der Vereinigung der beiden

21) *Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter. Th. II. S. 10 fg.*

whole is the conclusion. Lorenzo unlocks the vault. The verses which the new adapter arbitrarily introduces are often very harsh and unequal. Of course the piece was frequently repeated at the court-theatre at Weimar with unbounded applause. Wolf and his wife performed their parts with a rare degree of perfection. This mutilation, or, to use a milder term, condensation, was then transmitted to Küstner at Leipzig and to Iffland at Berlin, where it experienced a cool reception. Göthe fixed a high price upon it. This deterred many. It could not gain a footing any where. In the original itself the business is over in six days, and the conflict of the elements,

— as fire and powder
Consume themselves in kissing,

is like one mighty explosion. But then, in the swiftly passing scenes is introduced a hinderance to the too rapid progress of the piece: no where is there any lack of the contrast of the mirthful and the pathetic. Romeo's fantastic love for Rosalind and her coyness are any thing but superfluous, as operative causes of what is to follow — Here, all this is cut out. You do not even know why Romeo goes to the ball in the house of his mortal enemy. Mercutio and Benvolio are stripped of their humour and their importance. All this was missed and produced a contrary effect to that which Göthe had hoped. On this subject we have recently been furnished with some interesting details by the publication of Göthe's Correspondence with Zelter. Göthe is impatient to learn how the first representation of his *concentrated* Romeo — so he himself called the piece — on the Berlin stage, in April 1812, had been received. Zelter writes as follows[21]: "As for Romeo, you will have seen in the newspapers what some wide-mouthed critics have to allege against it. For my part, it was to me a real treat to see genuine passions pass before me. I belong, as much as any man, to the number of those, who would not let a word of Shakspeare's be taken away from them, if they could help it; for it frequently happens that what is thus taken away is precisely what they like best: but I am content too with one of his claws. For the rest, I care very little about the reconciliation of the two families at the conclusion, and only in as far as Shakspeare relates it in his own words. The new friendship follows as a matter of course. How the author is praised in our newspaper, and Mademoiselle Maas as Juliet, you may easily guess, a. s. f." From this account it is evident that the measure of applause dealt out at this first representation was rather sparing, and that Göthe's friend was not quite satisfied to lose all that had been cut out by his conclusion. In

21 *Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter, Theil II. S. 10 fg.*

Digitized by Google

Familien am Schlusse wenig gelegen und nur in so fern als es Shakspeare mit seinen Worten sagt. Die neue Freundschaft versteht sich ja wohl von selber. Die Art, wie der Dichter in unsrer Zeitung und Mlle. Maas (als Julie) gelobt ist, kann Ihnen nicht räthselhaft sein, u. s. w.“ — Man sieht schon aus dieser Nachricht, dass es mit dem Beifall bei der ersten Aufführung nicht recht fortwollte und dass dem Freunde der alles Folgende abschneidende Schluss selbst nicht recht gefiel. Im December desselben Jahres rühmt Göthe Zelter'n eine höchst gelungene Aufführung des Stückes in Weimar und setzt hinzu: „In Berlin müssen sie mit diesem Stücke sehr täppisch umgegangen sein“, tröstet sich aber später mit einer mehr anerkennenden Anzeige in der Berliner Zeitung[22]. Als er ganz von der Leitung der Bühne abgetreten und das Wolfische Paar von dort ausgewandert war, verschwand das Stück lange von der dortigen Bühne, und Schlegel's möglichst beibehaltne Uebersetzung behauptete überall ihr Recht. Da nun aber L. Tieck den Romeo auf die Dresdner Bühne zurückrief, musste freilich einiges, was man hier ungern auf dem Theater nennt[23]), die Beichte, der Priester und dergleichen wegfallen und ein unsichtbarer Prior von San Zeno die Trauung verrichten. Aber im Ganzen blieb Shakspeare unangetastet. Freilich musste, weil Julie nicht zur Beichte gehen durfte, eine Scene aus der Weimarischen Bearbeitung herübergenommen werden. Nach der Scene mit dem Vater beruhigt sie die Amme und sagt, dass Graf Paris da sei. Paris tritt etwas gegen Schicklichkeit und Sitte zu ihr ein, macht aber schnell dem Bruder Lorenzo Platz. Nun geht alles, wie im Original. Die Scene mit Paris ist viel kürzer, aber seine zweisinnigen Reden, wie sie ihm Göthe in den Mund legt, fallen wunderbar auf. Man fühlt alsbald, dass hier ein fremder Geist waltet. Indem dies Tieck seinem Freunde Raumer in Berlin berichtet und bemerkt, dass einige Zusätze in Mercutio's Rede unbedeutend waren, setzt er hinzu: „Es ist überhaupt nur einem so grossen Dichter wie Göthe erlaubt und zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines andern so grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, wo man vom Original nur wenig wiederfindet und wo selbst das, was noch dasteht, durch die sonderbaren Umstellungen in einem ganz andern Lichte erscheint und seine wahre Bedeutung verloren hat“[24]). Soweit Böttiger's Bemerkungen über Göthe's Wagstück.

Auf jeden Fall verdient Retzsch auch dafür lebhaften Dank, dass er bei der Wahl der Scenen zu seinen Umrissen

22) *Th. II S. 56. 277.*

23) *Romeo und Julia von Shakspeare, nach Schlegel's Uebersetzung. Brief an Fr. von Raumer in Berlin. In Tieck's Dramaturg. Blättern. (Breslau, Max 1826.) 1stes Bändchen. S. 237 fg.*

24) *Tieck's Dramaturg. Blätter. Bd. I. S. 242 fg.*

December, in the same year, Göthe boasts to Zelter of a most successful representation of the piece at Weimar, and adds: In Berlin they must have managed matters very stupidly in regard to this play; but he afterwards consoles himself with a more favourable notice of it in the Berlin newspaper[22]. When he had wholly withdrawn from the direction of the theatre, and his friends, the Wolfs, had left Weimar, the piece was long laid on the shelf; and Schlegel's translation, retained as much as possible, everywhere asserted its right. When, however, L. Tieck recalled Romeo to the Dresden stage, it was found necessary to omit some passages which might have given offence in the theatre of this city[23], such as the going to confession and the like, and, to make an invisible prior of San Zeno perform the nuptial ceremony. But, upon the whole Shakspeare was left untouched. It is true that, as Juliet could not be represented going to confession, it became needful to introduce a scene from the Weimar version. After the scene with her father, she pacifies the nurse, and says that the Count Paris is there. Paris comes in to her, somewhat against decorum and good manners, but quickly gives place to Friar Lawrence. Every thing then proceeds as in the original. The scene with Paris is much shorter; but his ambiguous expressions, such as Göthe has put into his mouth, appear very strange. You feel that a different spirit pervades this part of the play. Tieck, in reporting these circumstances to his friend Raumer in Berlin, observes that some interpolations in Mercutio's speech were of no consequence, and adds: "For the rest, it is not to be allowed or forgiven in any but so great a poet as Göthe, if he treats the masterpiece of another so cruelly as he has actually treated this tragedy, where but little of the original is to be found, and where even that which is retained is so strangely altered as to appear in a totally different light and to have lost its real import"[24]. Thus far Böttiger's remarks on the bold undertaking of Göthe.

At any rate, Retzsch deserves the warmest thanks for having, in the selection of the scenes for his designs, adhered exclusively to the original. It was the wish of the publisher to give only twelve designs, in twelve plates, to each play, as had been previously done in regard to Macbeth. Thus the intelligent artist was limited in his illustrations of Romeo to a series of twelve outlines — scope sufficient for a master who knows how to exemplify by his fertile pencil the ancient adage: *Multum in parvo.* It was therefore but natural that he should choose only such scenes in which the principal cha-

22 *Theil II, S. 56, 277.*

23 Shakspeare's Romeo and Juliet, translated by Schlegel, Letter to Fr. von Raumer at Berlin. In *Tieck's Dramaturgischen Blättern. (Breslau, Max, 1826.) 1stes Bändchen, S. 237 fg.*

24 *Tieck's Dramaturgische Blätter, 1ster Band, S. 242 fg.*

sich ganz allein an das Original selbst hielt. Es war der Wunsch des Verlegers, zu jedem Stücke nur zwölf Umrisse in zwölf Tafeln zu geben, wie dies auch schon bei Macbeth der Fall gewesen ist. Und so war der geniale Künstler auch bei den Darstellungen aus Romeo auf einen Cyklus von zwölf Tafeln beschränkt. Raum genug für einen Meister, der das alte Wort: Viel mit Wenigem, auch durch seinen fruchtbaren Griffel zu rechtfertigen versteht. Ganz in der Ordnung war es, dass er nur überall solche Scenen wählte, wo die Hauptpersonen in Handlung sind. Erst vor Kurzem ist auch in England wieder ein Kupferwerk in fünf Bänden erschienen, worin ein englischer Zeichner von grossem Rufe, Francis Howard, alle für echt gehaltne Stücke Shakspeare's mit Skizzen begleitete, aber nur die betreffenden Stellen daneben abdrucken liess[25]*). Aber auch er klagt im Vorwort zu Romeo, dass dies Stück vor allen durch Haschen nach dem, was wir Theatereffecte nennen, entstellt und besonders am Ende ganz verstümmelt sei*[26]*). Er aber habe sich ganz allein an das Characteristische gehalten Man wird sehen, dass unser deutscher Künstler dies mit dem grössten Recht auch von seiner Arbeit rühmen konnte.*

Der Verleger, der Alles gethan, um das Werk würdig auszustatten, hat dem Leser keinen geringen Dienst damit erzeigt, die betreffenden Stellen im Englischen nach dem Original und im Deutschen, Italienischen und Französischen nach den besten bekannten Uebersetzungen abdrucken zu lassen. Sonach ist die deutsche Uebersetzung von Schlegel, die französische von Guizot und die italienische von Barbieri benutzt worden.

Endlich sei noch der geistreichen Uebereinkunft des Künstlers mit dem Verleger Erwähnung gethan, wonach auch dieser neuen Lieferung die Apotheose des grossen Dichters wieder voran geht. Gleichsam ein a Jove principium!

Carl Borromäus von Miltitz.

25) *Der Titel des Werkes ist:* Spirit of the Plays of Shakspeare, exhibited in a Series of Outline Plates illustrative of the story of each Play, designed and engraved by Francis Howard. V Volumes in 8. London, Cadell. 1833.

26) "In none are the disadvantages to the artist greater than in the present subject, where the catastrophe is so much embellished with stage-effect, that the original denouement, though by far the best in point of character and taste, appears flat and insipid in comparison with its bedecked substitute."

racters are in action. Not long since, there was published in England a work in five volumes, in which an artist of considerable repute, Francis Howard, gave designs to all the plays of Shakspeare which he considered as genuine, but printed only those passages which they served to illustrate[25]. But he too complains, in the introductory remarks to Romeo, that this play in particular has been disfigured by a straining after stage-effect, and completely mutilated, especially towards the end[26]; adding that he had himself closely adhered to the text. It will be seen that our German artist might with the greatest justice make the same assertion concerning his labours.

The publisher who has spared no pains to give to the work every possible recommendation, has rendered no small service to the reader by introducing the passages selected by the artist for illustration, printed in English from the original text, and in German, Italian, and French, from the best translations. Thus he has availed himself of the German translation by Schlegel, the French by Guizot, and the Italian by Barbieri.

To conclude, we refer once more to the genial association of the artist with the publisher, in consequence of which the Apotheosis of the great poet is again prefixed to this new *livraison*, — as it were an *a Jove principium.*

25 The title of the work is: Spirit of the Plays of Shakspeare, exhibited in a series of Outline Plates, illustrative of the Story of each Play; designed and engraved by Francis Howard 5 vols 8vo. London, Cadell, 1833.

26 "In none are the disadvantages to the artist greater than in the present subject, where the catastrophe is so much embellished with stage-effect, that the original denouement, though by far the best in point of character and taste, appears flat and insipid in comparison with its bedecked substitute."

Digitized by Google

ERLÆUTERUNGEN UND ANDEUTUNGEN

VON

C. B. VON MILTITZ UND MORITZ RETZSCH.

EXPLANATIONS AND INTIMATIONS

BY

C. B. DE MILTITZ AND MORITZ RETZSCH.

I.

SHAKSPEARE'S APOTHEOSE. Mit stillem Genusse wird das Auge des sinnigen Beschauers auf diesem so zart empfundnen, so edel und grossartig ausgeführten Bilde ruhen, und es ist gleichsam eine innere Nothwendigkeit vorhanden, dass dies herrliche Blatt jeder neuen Lieferung zu des grossen Dichters dramatischen Werken vorgesetzt werde. Wer diese tiefsinnig erfundene Gruppe lange anschaut, sich jedes der so geistvoll gedachten als schön angeordneten Beiwerke ganz verständlich gemacht hat, der ist fähig, all das unendliche Leid wie die unendliche Liebe, die Schrecken der Geisterwelt und die bunten Spiele des unerschöpflichen Wizzes nachzufühlen, die dem unsterblichen Dichter als Farbentöne seiner poetischen Schöpfungen zu Gebote standen. Ein langer Blick in das edle Gesicht des Schlummernden wird uns so lebendig als die der Hand nochnicht entfallene Feder, überzeugen, dass dies nur der Schlaf des Hellsehers ist, voll geheimnissreicher fernhin treffender Andeutungen, und ein tiefer Seufzer um den zum ewigen Lichte Erwachten wird es aufs Neue bethätigen, dass die Kränze seines Ruhms an den Enden des goldnen Stuhles aufgehangen, unverwelklich sind wie der Sternenkranz, den die göttlichen Schwestern auf das Haupt des Gefeierten setzen.

Der frühere Erklärer hat Alles, was Gelehrsamkeit und Belesenheit zur Auslegung dieses Blattes darboten, gesagt. Uns bleibt nichts übrig als die leise Stimme des Gefühls um so leiser, je tiefer dasselbe ist. Nur eins sei uns bei diesem herrlichen Blatte, das wie ein Altarbild über dem Heiligthume schwebt, erlaubt zu erwähnen. Allerdings bietet sich alles Gelungne, Schöne in den Musenkünsten schwesterlich die Hand, und insofern mochte unser Vorgänger sagen können,

I.

SHAKSPEARE'S APOTHEOSIS. With calm delight the eye of the intelligent spectator will rest upon this Design, which displays equal delicacy of conception and grandeur of execution; and there exists, as it were, an innate necessity that this admirable Plate should be prefixed to every new portion of the dramatic works of the great English bard. Whoever duly contemplates this significant group, and thoroughly comprehends each of the accessories, not less ingeniously devised than beautifully arranged, is capable of conceiving the infinite sorrow as well as the infinite love, the horrors of the world of spirits, and the sallies of inexhaustible wit, which the immortal author could employ at pleasure for the colouring of his poetic creations. Look with sufficient attention at the face of the slumberer, and it will convince you as thoroughly as the pen which has not yet dropped from his hand, that this is only the sleep of the prophetic Seer, fraught with allusions of mysterious but profound import; and a deep sigh for him who has awakened to everlasting light will anew attest that the wreaths of his renown suspended on the golden chair are imperishable as the starry diadem with which the divine Sisters are crowning his honoured head.

In explanation of this Plate, the former illustrator has said all that erudition and extensive reading could supply. To us, therefore, nothing is left but the still small voice of feeling — so much the softer the deeper that feeling is. We shall beg leave to make but one remark on this admirable composition, hung like an altar-piece over the sanctuary. It is certainly true that all the inspired productions of genius in the arts of the Muses go, with sisterly kindness, hand in hand: and so far our predecessor was justified in asserting

Digitized by Google

dass in Raupach's und Delavigne's Dichtungen Anklänge an Shakspeare gefunden und deshelb mit dem Beifall der Zeitgenossen belohnt worden sind. Wenn er aber hinzusetzt, der britische Dichter sei deswegen so gross, weil auch unsre heutigen Tragiker nicht über ihn hinaus-könnten und er gleichsam der Urquell aller tragischen Dichtung sei, so ist unsre Ueberzeugung, dass der unsterbliche Dichter dieses zweideutigen Lobes und der Verherrlichung einer spätern Zeit nicht bedurfte. Die grosse Sonne lässt es geschehen, dass allerlei Schönes und Gedeihliches sich in ihrem Lichte entfalte, allein sie strahlt nicht, damit dies Statt habe, sondern weil ihr beschieden ward, zu sein eine Leuchte am Firmamente, unbekümmert ob vor, mit oder nach ihr noch hunderttausend Sonnen sich entzünden mögen. Der grosse Himmelsraum hat Platz für sie alle! —

II.

Der Moment, wo kurz nach der grotesken Rauferei der Bedienten der Capulet's und Montecchi's die feindlichen Familienhäupter durch den Lärm aufgestört, heraus auf den Platz eilen[1]*, sich erkennen und im alten Zorn auflodern, der auch unter dem Silberhaar der Greise noch mit jugendlicher Heftigkeit fortflammt, ist eins. Der Schauplatz ist zu grösserer Deutlichkeit zwischen die Paläste der Capu-*

---

1) *Schlegel* (*Characteristiken und Kritiken*) *sagt sehr richtig: „Die Feindschaft der beiden Familien ist die Angel, um die sich das ganze Stück dreht; sehr verständig hebt also die Exposition damit an. Romeo's Liebe zu Rosalinde macht die andere Hälfte aus. Sie ist Vielen ein Anstoss gewesen, auch Garrick hat sie in seiner Umarbeitung weggeschafft. Ich möchte mir sie nicht nehmen lassen; sie ist gleichsam die Ouverture zu der musikalischen Folge von Momenten, die sich alle aus dem ersten entwickeln, wo Romeo Julien erblickt!" — So weit Schlegel. Es ist in der That unbegreiflich — und hier heben die Sünden der Interpreten und Bearbeiter an — wie man die Erwähnung der Liebe zu Rosalinden hat überflüssig oder störend finden können. Sie giebt ja eben den Schlüssel zu der ganzen Begebenheit; sie ist zugleich die Folie, die die Gewalt des Eindrucks, den Julie auf Romeo macht, doppelt heraushebt. Bliebe sie weg, so träte Romeo als ein junger Bursche auf, ohne irgend eine Beglaubigung, dass das Gefühl in seinem Herzen eine grosse Rolle spiele. Seine Liebe zu Julien kann eine blosse Passade sein, wie das jungen Leuten täglich geschieht. Statt dessen lässt ihn der Dichter melancholisch, schwärmerisch, liebekrank auftreten. Ein heftiges Gefühl hat tiefe Wurzel in ihm geschlagen. Er liebt, liebt unglücklich, und liebt dennoch fort. Von solch einem Jüngling lässt sich erwarten, dass, wenn ein andrer Eindruck ihn umstimmen soll, dieser von der entschiedensten, unwiderstehlichsten Gewalt, und das Wesen, das ihn seiner ersten Liebe untreu macht, ein Engel an Reiz und Anmuth sein müsse. Indem wir also sehen, wie Romeo ungeliebt dennoch zu lieben vermag, gewinnt er unser Herz. Indem wir später sehen, wie es nur eines Blickes in Julien's Augen bedarf, um ihn für diese zu entzünden, fesselt diese unser Interesse in hohem Grade. So wollte es der grosse Dichter.*

that tones of Shakspeare's are to be found in Raupach's and Delavigne's performances, and for this reason they have been rewarded with the applause of their contemporaries. But when he adds that the British bard was so great, in order that none of our present dramatists should surpass him, and that he may be regarded as the fount of all tragic poesy, it is our conviction that the immortal poet needed not this equivocal praise and the encomiums of a later age. The glorious sun suffers all that is beautiful and useful to unfold itself in his rays; but he does not shine *in order* that this may take place, but because he was ordained to be "a light in the firmament", unconcerned whether before, with, or after him, hundreds of thousands of other suns may be lighted up. The vast expanse of heaven has room for them all.

II.

This Plate represents the moment when, just after the grotesque fray between the servants of the Capulets and Montagues, the heads of the hostile families, alarmed by the uproar, hasten into the street[1]. They recognize one another, and instantly the ancient enmity, which continues to burn with youthful violence beneath the silvered hair of the veterans, bursts forth in all its fury. The scene is rendered more

---

1 *Schlegel* (*Charakteristiken und Kritiken*) very justly observes: "The enmity of the two families is the pivot, on which the whole play turns: the exposition, therefore, commences very properly with that point. Romeo's love for Rosaline has been a stumbling-block to many, and even Garrick has removed it from his adaptation. I cannot suffer it to be taken from me: it forms, as it were, the overture to the musical series of moments that develop themselves solely from the first in which Romeo beholds Juliet." Thus far Schlegel. It is, in fact, inconceivable — and here begin the sins of the commentators and adapters — how the mention of Romeo's love for Rosaline could be deemed superfluous or offensive. In truth it furnishes the key to the whole story: it is, at the same time, the foil that doubly sets off the force of the impression which Juliet makes on Romeo. Take this away, and Romeo would come forward as a young cavalier without any credentials to show that the feeling in his bosom is playing a great part. His love for Juliet might be a more transient whim, common enough with young men. Instead of that, the author represents him as melancholy, thoughtful, love-sick. A powerful sentiment has struck deep root in his heart. He loves, loves without requital, and yet — loves on. Of such a youth it may be expected that if another impression changes his mind, it must be of the most irresistible force, and that the being who causes him to forsake his first love must be an angel for beauty and grace. Whilst then we see how Romeo, though unloved, is still capable of loving, he gains our hearts. When we afterwards see that a single glance at Juliet's eyes is sufficient to kindle a passion for her, she commands our interest in a high degree. Such was the intention of the great Author.

Digitized by Google

let's und Montecchi's gelegt, die durch die daran befindlichen Geschlechtswappen — der Capulet's, ein Hut mit herabhängender Schnur, der Montecchi's, ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen — sich kenntlich machen. Die Gesichter der beiden Familienhäupter, die mit Mühe von ihren Gemahlinnen besänftigt werden, sind höchst characteristisch. Zumal in des alten Capulet Zügen — zur Rechten des Beschauers — liegt jene aufbrausende Hitze und rohe Derbheit, die er später gegen die holde Tochter ausbrechen lässt. Hier sehen wir ihn so vom Zorn bemeistert, dass er mit der Hand nach dem Schwerte greift, vergessend, dass er im Schlafrock ist. Auf manchen Bühnen erscheint er in einer Art Staatskleid. Uns dünkt, ganz irrig. Shakspeare sagt ausdrücklich in his gown. *Nun heisst aber* gown *in der That Schlafrock, wie es auch Schlegel übersetzt hat, und wir können nicht umhin, die französischen und italienischen Uebersetzer zu tadeln, die dies Wort mit* robe *und* toga *übersetzten. Allerdings heisst* gown *in zweiter und dritter Bedeutung auch ein Amtskleid. Hier aber, wo die Scene am frühen Morgen spielt — denn Benvolio sagt ja, Romeo sei schon eine Stunde vor Anbruch des Tages ins Freie gegangen, und grüsst ihn, als er bald darauf eintritt, mit den Worten: „Guten Morgen, Vetter!“ — ist es doch wohl ganz natürlich, dass die alten Herren nicht in Staatskleidern erscheinen. Sehr verständig hat der Künstler die gemeine Prügelei der Bedienten in den Hintergrund verwiesen, und wir können mit Vergnügen auf den edlen Gestalten des wilden Tybalt und des besonnenen Benvolio verweilen, die mit hochgeschwungenen Degen ihren ritterlichen Kampf beginnen. Ganz in der Entfernung sieht man den Prinzen, dem man die frevelhafte Uebertretung seines Gesetzes gemeldet haben mag, die Freitreppe herabkommen.*

III.

Die Einladung des alten Capulet zum Fest in seinem Hause ist bereits bekannt worden, und wir sehen schon mehrere Masken über den Platz nach dem Palast der Capulet's wandeln. Auch Romeo und seine Freunde, noch im Begriff sich eilig zu maskiren, wollen dahin. Er erwidert auf Benvolio's Vorschlag, ein paar Tänze mitzunehmen und dann zu gehen:

> *Ich mag nicht springen, gebt mir die Fackel!*
> *Da ich so finster bin, so will ich leuchten!*

Zuletzt nach Mercutio's köstlicher Erzählung von der Frau Mab [2]), bricht er in die prophetischen Worte aus:

2) *Nach* Francis Douce Illustrations of Shakspeare, (*London* 1807), *ist Fee Mab ein Nachtgespenst, unsern Hauskobolden ähnlich, mit der besondern Beschäftigung, die Nacht die Pferdeställe zu besuchen und, brennende Wachsfackeln in den Händen, das heisse Wachs in die Mähnen der Pferde zu tropfen und sie so zu verwirren. Diese Nachtgeister werden in des Erzbischofs William von Auvergne Werken, im 13ten Jahrhundert, erwähnt. Noch*

expressive by being placed between the palaces of the Capulets and Montagues, which are distinguished by the arms of the respective families — those of the Capulets being a hat with a band hanging down from it, and those of the Montagues an eagle with expanded wings. The countenances of the heads of the two families, whose wives are using their utmost efforts to pacify them, are highly characteristic. In the features of old Capulet, in particular — on your right as you look at the Plate — are marked that vehement rage and that unfeeling harshness, which he afterwards suffers to break forth towards his lovely daughter. Here we see him so mastered by passion that with his hand he grasps for his sword, forgetting that he is in his morning-gown. In many theatres he appears in a sort of state dress. This, in our opinion, is quite wrong. Shakspeare says expressly "in his gown". This word Schlegel has very properly rendered by "*Schlafrock*"; and we cannot but find fault with the French and Italian translators, who call it *robe* and *toga*. Sometimes indeed "gown" means an official dress. But, in this case, where the scene takes place in the morning — for Benvolio says, that Romeo has been abroad ever since an hour before day-break, and salutes him, when he afterwards enters, with the words, "Good morrow, cousin" — it is but natural, that the old gentlemen should not appear in dresses of ceremony. The artist has very judiciously thrown the vulgar brawl of the servants into the back-ground; so that we can dwell with pleasure on the noble figures of the fiery Tybalt and the resolute Benvolio, who, brandishing their swords, are commencing their chivalrous conflict. In the remote distance the Prince, no doubt apprised of the bold violation of his decree, is seen descending the flight of steps in front of his palace.

III.

The invitations of old Capulet to an entertainment in his house have been sent round, and we here see several masks crossing the street to his palace. Romeo and his friends resolve to mask themselves in haste, and to proceed thither. Benvolio proposes to join in a few dances and then leave; Romeo replies,

> A torch for me! let wantons light of heart
> Tickle the senseless rushes with their heels.

At length, after Mercutio's admirable description of Queen Mab [2], he breaks forth into these prophetic words: —

2 According to Douce's "Illustrations of Shakspeare", Queen Mab is a nocturnal sprite, like the domestic kobolds of the Germans, who made it their particular business to haunt the stables at night and to frighten the horses by dropping hot melted wax upon their manes. These goblins are mentioned in the works of archbishop William of Auvergne in the 13th century. This super-

Digitized by Google

— — mein Herz erbangt
Und ahnet ein Verhängniss, welches, noch
Verborgen in den Sternen, heute Nacht
Bei dieser Lustbarkeit den furchtbar'n Zeitlauf
Beginnen und das Ziel des läst'gen Lebens,
Das meine Brust verschliesst, mir bringen wird,
Durch irgend einen Frevel frühen Todes.
Doch er, der mir zur Fahrt das Steuer lenkt,
Richt' auch mein Segel! — Auf, ihr lust'gen Freunde!

Und es ist wohl nicht schwer, selbst unter der halben Maske, die ihm der Künstler gegeben hat, das schwermüthig blikkende Auge Romeo's zu erkennen, das ihn von jenen „lust'gen Freunden" unterscheidet. Noch erlauben wir uns, den Blick des Betrachters auf die maskirte hohe, kräftige Mannesgestalt, die rechts im Bilde, ohne zu Romeo's Gesellschaft zu gehören, ebenfalls zu dem Feste geht, und dem Künstler ganz vorzüglich gelungen ist, aufmerksam zu machen.

IV.

Eine der wichtigsten Scenen im Gedicht und eine der gelungensten des Künstlers. Wir befinden uns inmitten des Ballsales, wo im fröhlichen Gewirr maskirte Gruppen aller Art auf und abgehen, dort sich im Tanz vergnügen, hier im Gespräch verweilen. Zu den letztern gehören Romeo und Julie, die „regungslos wie Heilige pflegen" dem Pilger den erbetenen Kuss gestattet. Der Ausdruck beider Gestalten ist trefflich. In Julien's holden Zügen hat jenes „regungslos" den Ausdruck süsser Resignation in das mächtige Gefühl der Liebe, das sie plötzlich überkömmt, bekommen. In Romeo's Ausdruck liegt die einschmeichelndste Zärtlichkeit — in der Amme, die Julien am Aermel zupfend, sie aus süsser Bewusstlosigkeit weckt, um ihr zu sagen, dass ihre Mutter sie zu sprechen verlange, ganz die geschwätzige, durchtriebene Gemeinheit jener niederträchtigen Kupplernatur, die dies Weib in ihrer ganzen Rolle ausspricht. Bedenkt man, dass das Stück unter Italiens heissem Himmel spielt, wo so leicht jeder Hauch Glut, jeder Blick Flamme, jedes Wort ein brennender Pfeil wird, so kann uns weder Romeo's Kühnheit noch Julien's Widerstandslosigkeit befremden. In jenen glücklichen Himmelsstrichen treibt eine eigne Gemüthsstimmung dazu, das Leben im Augenblick zu geniessen, sich der Empfindung, wie sie eben erwacht, rückhaltslos hinzugeben. Wie der warme Nachthimmel mit seinen Blütendüften und Guittarrenklängen, wie das ganze halb magische Nachtleben der Italiener auf den Maskenbäl-

jetzt, sagt Douce, *sei dieser Aberglaube in manchen Gegenden bekannt. Zur Beschützung der Thiere hing man in den Ställen die* elfstones *(Belemniten) dagegen auf. Auch die* plica polonica, *der Weichselzopf, diese hässliche Krankheit, ward nach Dr. Warburton's Bericht diesen Unholdinnen zugeschrieben. Im Ganzen liegt die Idee des* Incubus, *Alp, der Menschen und Vieh plagt, zum Grunde.*

My mind misgives,
Some consequence yet hangig in the stars
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels; and expire the term
Of a despised life, clos'd in my breast,
By some vile forfeit of untimely death;
But He that hath the steerage of my course,
Direct my sail! — On, lustly gentlemen!

And it is not difficult, even under the half mask which the artist has given him, to discover the melancholy-looking eye of Romeo, which distinguishes him from his mirthful friends. We cannot refrain from directing the attention of the observer to the tall, athletic, masked figure on the right of the Plate (who, though not belonging to Romeo's company is likewise going to the entertainment) in which the artist has been particularly successful.

IV.

One of the most important scenes in the play, and one of the happiest efforts of the artist. We find ourselves in the middle of the ball-room, where, in joyous confusion, masked groups of all kinds are moving to and fro, there engaged in dancing, here in conversation. To the latter belong Romeo and Juliet: motionless as saints are wont to be, she allows the pilgrim the solicited kiss. The expression of both figures is admirable. In the lovely countenance of Juliet that absence of motion has assumed the expression of sweet resignation to the mighty power of love, which has so suddenly overcome her. Romeo's look is fraught with the most insinuating tenderness. In the Nurse, who plucks Juliet by the sleeve, and rouses her from her delicious unconsciousness, to tell her that her mother craves a word with her, appear the loquacious vulgarity and the base pandering disposition which this woman displays throughout her whole part. If we recollet that the scene is laid beneath the sultry sky of Italy, where every breath is liable to kindle a glow, every look a flame, and every word to become a fiery dart, we shall not be surprised at Romeo's boldness or at Juliet's inability to resist. In that genial clime, a peculiar disposition of mind incites to the enjoyment of life at the moment, to an unreserved gratification of the feeling as soon as it is awakened. As the warm atmosphere of night, with the perfumes of its flowers and the melody of guitars, and the half magic life of the Italians at the masquerades in their theatres, intoxicate and

stition, says Douce, is still prevalent in many parts of the country. To protect their cattle people hung up elf stones (belemnites) in the stables. To these sprites was also ascribed, according to Dr. Warburton, that loathsome disease, the plica polonica. The idea was no doubt founded on the incubus, or nightmare, which was supposed to annoy man and beast.

Digitized by Google

len, in den Theatern die Sinne berauscht und umnebelt, so theilen diese die empfangnen Eindrücke in ungeschwächter Kraft der Seele mit und stimmen das Herz zu Sehnsucht und Zärtlichkeit. Wenn im zauberischen Venedig die leisen Ruderschläge einer vorüber eilenden Gondel die stillen Canäle durchschneiden und die Düfte der blühenden giardini publici *die warme Nachtluft durchziehen, so deckt Gesang und Guittarrengeschwirr wohl oft genug das süsse Liebesgeschwätz, das Kussgelispel und die abgebrochnen Laute wonnevoller Sehnsucht in der verschwiegenen Barke. Da giebt's keine Zeit zum Fragen, Erklären, Ausforschen. Der Moment entscheidet und den Kühnen lohnt der Kranz der Erhörung. Anders freilich im eisigen Norden, wo die Empfindungen nach der Thermometerscala der Convenienz sich müssen abmessen und auf dem Treibheerde einer übel verstandenen Decenz abdörren und abrauchen lassen! — Doch zurück von dieser Abschweifung, zu welcher uns der Künstler mit seiner holden Julie verleitet, zu unserm Bilde. Im Vorgrunde ziehen Pulcinell und Scapin im lustigen Zweikampf die Blicke von dem liebenden Paare abwärts, indem sie zugleich das laute, lustige Leben noch lebendiger darstellen. Die alten Herrn im Hintergrunde auf nichts um sie her achtend, sind in ernstem Gespräch versunken. Nur der listige Blick des am Credenztisch Wein einschenkenden Bedienten scheint die Liebenden zu belauschen. Noch ist über Anordnung und über Romeo's Costum Einiges zu sagen. Schlegel will, dass, wie Julia nach dem Tanz auf einem Sopha ausruhe, sich Romeo neben sie setze. Verlangt er dies nur bei der scenischen Darstellung, so haben wir nichts dawider, und in der That wird auch auf den meisten Bühnen den Liebenden ein Sopha hingeschoben. In der Zeichnung würde sich dagegen ein breites Sopha, auf welchem die Contrahenten gleichsam in aller Ruhe ihr Geschäft abmachten, sehr ungraziös ausnehmen, zumal da doch mehrere dergleichen sichtbar sein müssten. Noch wunderlicher klingt es, wenn Schlegel sagt: „Gröber aber kann man wohl nicht missverstehen, als der Maler, der auf einem Bilde der* Shakspeare Gallery *den Romeo als Pilger verkleidet vor Julien hintreten lässt, weil sie ihn Pilger nennt, indem sie die liebliche Tändelei seiner Anrede fortführt". Nun, einen Maskenanzug musste Romeo doch wahrhaftig auf einem Maskenball anhaben, und da war der eines Pilgers für ihn der passendste, weil er am wenigsten Ausputz verlangte, wozu Romeo in seiner Stimmung unmöglich sehr aufgelegt sein konnte. Uebrigens kann ihm ja eben so gut sein Anzug selbst die Trope vom Pilger, wie er seine Lippen nennt, eingegeben haben. Auf alle Weise hatte unser Künstler Recht, da Romeo maskirt sein musste, ihm den kleidsamen und einfachen Pilgermantel umzuwerfen.*

V.

Bruder Lorenzo's Zelle. Die Liebenden bei ihm. Er zieht sie sich nach in die nahe Capelle, um dort dem schö-

bewilder the senses, so these communicate the impressions which they have received with unabated force to the soul and dispose the heart to tenderness and love. When, in the enchanting Venice, the faint plash of the oars of a passing gondola breaks the silence of the canals, and the fragrance of the *giardini publici* is wafted on the warm night-breeze, singing and the tones of the guitar frequently cover the sweet converse of love, the murmur of kisses, and the incoherent words of rapturous passion, in the solitary bark. There is then no time for questions, explanations, inquiries. The moment decides, and the bold wooer is rewarded by the boon of compliance. Very different indeed is the case in the ice-bound North, where the feelings must regulate themselves by the thermometer of decorum, and submit to be dried up and withered in the hot-house of misconceived delicacy. — But, to return from this digression, into which we have been led by the artist with his lovely Juliet, to the Plate itself. In the fore-ground, Punch and Scapin, in grotesque fight, divert the eyes of the company from the lovers, and furnish at the same time a more lively representation of noisy scenes of revelry. The elderly gentlemen in the back-ground are too deeply absorbed in earnest conversation to notice what is passing about them. The arch look of the servants pouring out wine at a side-table seem alone to show that they are watching the lovers. There is still one remark to make on the arrangement and on Romeo's costume. Schlegel will have it, that Juliet is resting herself upon a sopha after dancing, and that Romeo sits down by her. If he requires this only in the scenic representation, we have nothing to object to it: and, in fact, in most theatres a sopha is provided for the lovers. In the drawing, on the contrary, a broad sopha upon which the parties might settle matters quite at their ease, would produce an extremely ungraceful effect, especially as it would then be necessary to introduce several conveniencies of the same kind. It sounds still more extraordinary when Schlegel says: "There cannot be a grosser misconception than that of the painter of a picture in the Shakspeare Gallery, who represents Romeo accosting Juliet in the habit of a pilgrim, because she calls him a pilgrim, when keeping up the playful tone of his address. Now it was absolutely requisite that, at a masquerade, Romeo should wear some kind of disguise; and what could be more suitable for him than the habit of a pilgrim, because it was attended with the least trouble, which Romeo, in his temper of mind, could not be at all desirous of taking. For the rest, his dress might well have suggested the idea of pilgrims, when he applied the term to his lips. At any rate our artist was justified, since Romeo must be masked, in throwing over him the simple and homely pilgrim's garb.

V.

The cell of Friar Lawrence. The lovers are with him. He conducts them into the adjoining chapel, to give the sanc-

Digitized by Google

nen Bunde ihrer Herzen auch die kirchliche Weihe zu geben. Julie legt mit einem Ausdruck himmlischen Vertrauens und der zärtlichsten Liebe ihre Hand auf Romeo's Brust, als sagte sie die schönen Worte: „O holder Romeo, wenn du mich liebst, sag's ohne Falsch.“ — Und nun sie weiss, dass seine Liebe, „tugendsam gesinnt, Vermählung wünscht“, setzt sie hinzu: „Ich lege dir mein ganzes Glück zu Füssen und folge durch die ganze Welt dir als Gebieter!“ Obwohl der so erfindungs- als empfindungsreiche Künstler, auf zwölf Platten beschränkt, nur die wesentlichsten Momente der Dichtung heraushob, sonst aber vielleicht noch einmal so viel Umrisse hätte liefern können, so ist es doch ausgemacht, dass es Stellen in dem Gedicht giebt, an welche sich weder die zeichnende noch die tönende Kunst mit Glück wagen können. Der Rede ist allein hier das Erreichen des Höchsten vorbehalten. Von dieser Art ist folgende herrliche Stelle, in der sich Bild an Bild reiht.

Obwohl ich dein mich freue,
Freu' ich mich nicht des Bundes dieser Nacht,
Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich,
Gleicht allzusehr dem Blitz, der nicht mehr ist,
Noch eh' man sagen kann: es blitzt. — Schlaf' süss!
Des Sommers warmer Hauch kann diese Knospe
Der Liebe wohl zu schöner Blum' entfalten,
Bis wir das nächste Mal uns wiederseh'n[3].

VI.

Das Entsetzliche ist geschehen! Romeo hat Tybalt getödtet, er selbst ist verbannt. Umsonst hat Julie mit beschwörenden Worten der Tagessonne zugerufen:

Hinab du flammenhufiges Gespann
Zu Phöbus Wohnung —
Komm, o milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! —

Statt Romeo's erscheint die Amme heulend, Grabesschauer und Todesnähe verkündend, wie die Wehklage, der Unglücksvogel der Sage. Mit widerwärtiger Geschwätzigkeit zählt das alte Weib dem liebeverlangenden Mädchen die unglückliche Begebenheit in glühenden Tropfen zu. Nachdem der

3) Merkwürdig ist, dass, während Macbeth, Hamlet, K. Lear und Othello von einer der vorzüglichsten Schauspielergesellschaften in Deutschland, der Ackermann-Schröder'schen in den Jahren 1754 — 1812 wiederholt gegeben wurden, Julie und Romeo, die seit dem Jahre 1770 in der Weisse'schen Bearbeitung überall bekannt war, nur zweimal auf dem Repertoire vorkommt. Man sehe deshalb Meyer in seiner Lebensbeschreibung Schröder's nach, wo sich das Repertoire zu dieser Bühne in jenem Zeitraume mit grosser Genauigkeit angegeben befindet. Da es an Helden und ersten Liebhabern in jener Zeit nicht eben fehlte, so muss die Schwierigkeit, eine Künstlerin für die Julie zu finden, jenen Umstand erklären.

tion of the Church to the fond union of their hearts. Juliet, with the expression of celestial confidence and the warmest attachment, lays her hand upon Romeo's breast, as though pronouncing the tender words: —

O gentle Romeo,
If thou dost love, pronounce it faithfully.

And, now she knows that his "bent of love" is "honourable", his "purpose marriage", she adds: —

All my fortunes at thy foot I'll lay,
And follow thee, my lord, through all the world.

Although the artist, gifted alike with depth of invention and of feeling, confined as he has been to twelve Plates, could represent only the most important moments of the play, otherwise he might probably have been able to furnish double the number; still it is certain, that there are passages in the piece, with which neither the art of Design nor Music can successfully grapple. To speech alone is reserved the attainment of this highest effect. To this class belongs the following exquisite passage, which presents a succession of beautiful images: —

Although I joy in thee
I have no joy of this contract to-night:
It is too rash, too unadvis'd, too sudden;
Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say — It lightens! Sweet, good night!
This bud of love by summer's ripening breath
May prove a beauteous flow'r when next we meet[3].

VI.

The horrid deed is done. Romeo has slain Tybalt, and is himself banished. In vain hath Juliet urged the sun to finish his tardy course: —

Gallop apace, ye fiery-footed steeds
Towards Phœbus' mansion!
Come gentle Night, come loving, black-brow'd Night,
Give me my Romeo!

Instead of Romeo comes the Nurse, with loud lamentations, like the cry of the ill-omened bird of Fable, announcing the approach of death and the horrors of the grave. With disgusting loquacity, the old woman details the minute circumstan-

3 It is worthy of remark that, while Macbeth, Hamlet, King Lear, and Othello, were repeatedly performed by one of the best companies in Germany, that of Ackermann and Schröder, between the years 1754 and 1812, Romeo and Juliet, which, ever since 1770, has been universally known from Weisse's adaptation, occurs only twice in the *repertoire*. On this subject the reader is referred to Meyer's Life of Schröder, in which a list of the pieces performed by this company during that period is given with great accuracy. As there was at that time no want of heroes and lovers of the first class, the difficulty of finding a fit representative for Juliet must account for the circumstance.

Digitized by Google

Schmerz um den theuren Vetter, Jammer um den theuersten Gemahl sich mit der Heftigkeit des Südens Luft gemacht haben, beschliesst sie zu sterben. Doch will sie Romeo noch einmal sehen. Die Amme verspricht ihn herbeizuschaffen. Julie treibt sie fort mit den Worten:

Bescheid' auf's letzte Lebewohl ihn her!

Die vorliegende Platte zeigt uns die Liebenden im Begriff sich zu trennen. Die süsse Brautnacht, von der Julie sagt, dass sie

Die scheue Liebe kühn macht,
Dass sie nichts als Unschuld sieht
In inn'ger Liebe Thun.

Diese selige Nacht hingebender und empfangender, aufopfernder und vergeltender Liebe, zu der die Orangenblüten ihren Duft spendeten, die Nachtigall im Granatbaum das Brautlied flötete und der Mond, mit zitterndem Silberglanze die sich wiegenden Wipfel säumend die Beleuchtung gab — diese Nacht der Wonne ist bald vorüber. „Es tagt" — ruft Julie — „auf, eile fort von hier!" — Früher wollte sie ihn in süssem Liebeswahnsinn überreden, der Tag sei noch weit entfernt; sobald aber Romeo auf ihre Vorstellung eingehend antwortet

ich bleibe gern,
Willkommner Tod, hat Julie dich beschlossen!

so übersieht sie mit einem Blick die unendliche Gefahr, die für Romeo aus längerm Zaudern erwächst. Und nun sich und ihre Wünsche über ihn vergessend, treibt sie ihn mit Ungestüm zum Abschiede. Dazu tritt die Wärterin ein, zur Eile mahnend, weil die Mutter nahe. In der That sieht man auf unsrer Zeichnung durch ein halb offnes Fenster die Gräfin über einen Gang herkommen. Kein Augenblick ist zu verlieren. Julie öffnet das Fenster mit den schmerzlich sinnvollen Worten:

Tag, schein' herein, und Leben, flieh hinaus!

Romeo hat schon den Fensterpfeiler erfasst, sich schon mit einem Fusse über die Brüstung hinübergeschwungen, nur zum letzten Kusse vereinigen sie sich noch — und er springt hinab.

Auf dieser Platte scheint uns der Künstler die ganze Summe von Schönheit und Reiz, die einer Julie zukommt, zusammengedrängt zu haben. So wie der Dichter sie vor uns hinstellt, so der Zeichner. Kein empfindelndes, liebesieches, weinerliches Geschöpf, das mit dem Monde liebäugelt und im Abendroth auf Gräbern wandelt. Nein, Julien's Character ist wie die herrliche Gestalt, die ihr Retzsch gegeben, hoch, edel, kräftig, voll Lebenswärme, Gesundheit und Jugendfrische[4]). Sie ist Gattin, und nun scheut sie

4) Es wäre Sünde, hier nicht der geistreichen Schilderungen weiblicher Charactere aus Shakspeare's Werken zu erwähnen, welche uns Miss Jameson (übersetzt von Adolf Wagner, Leipzig, Barth 1834) gegeben. In der That, eine geistreiche Frau über Shakspeare'sche Frauen sprechen zu hören, wäre auch dann noch

ces of the unfortunate rencounter to the impassioned girl. After sorrow for a beloved cousin, and anguish for a still more dearly beloved husband, have vented themselves with all the vehemence of the South, she resolves to die. But she desires to see Romeo once more. The Nurse promises to bring him to her. Juliet hurries her away, with the words,

O find him!
And bid him come to take his last farewell.

The Plate before us represents the lovers on the point of parting. The delicious bridal night of Juliet tells that

· strange love grown bold
Thinks true love acted simple modesty.

This blissful night of giving and receiving, self-sacrificing and recompensing, love — for which the orange-blossom dispensed its perfume, the nightingale in the pomegranate tree chanted the bridal song, and the moon, with her trembling rays, tipped with silver the waving branches — this night of ecstacy is soon over. Juliet exclaims: —

It is — 'tis day! — hie hence, begone, away!

She had before tried to persuade him, in the sweet delirium of love, that it was not yet near day; but, when Romeo, coinciding in her representations, replies

I have more care to stay than will to go —
Come death and welcome! Juliet wills it so,

she perceives at once the imminent danger that must arise for Romeo from longer delay. The Nurse then enters, urging the necessity of haste, as her mother will soon be there. In fact, in our design, the countess is seen through a half-open window coming along a passage. There is not a moment to lose. Juliet opens the window, with the painfully emphatic words: —

Then window let day in, and let life out.

Romeo has grasped the pillar of the window; one leg is thrown over the parapet; the lovers meet once more in a last embrace — and he leaps down.

In this Plate the artist appears to us to have concentrated the whole sum of beauty and loveliness that belongs to a Juliet. As the dramatist has presented her to us, so has the artist. She is no sentimental, love-sick, whining damsel, who ogles the moon, and walks at evening among graves — no; Juliet's character is like the superb figure which Retzsch has given to her, lofty, noble, energetic, full of youthful warmth, health, and freshness[4]. She is a bride, and now

4 It would be a sin to omit noticing here the clever Illustrations of the Female Characters in Shakspeare's works by Mrs. Jamieson. In fact, it would be interesting to hear an intelligent woman descant on Shakspeare's females, even though one could not entirely coincide in her views and opinions. A writer of this kind cannot take up the pen without betraying secrets concerning her sex and making confessions. Her delineations, or rather deve-



sich nicht, dem angebeteten Gatten die ganze unerschöpfliche Fülle von Zärtlichkeit zu zeigen, die ihr Busen verschliesst.

---

interessant, wenn man ihrer Ansicht nicht überall beistimmen könnte. Eine Schriftstellerin dieser Art kann die Feder nicht zur Hand nehmen, ohne in Bezug auf ihr Geschlecht Geheimnisse zu verrathen und Confessions zu liefern. Ihre Schilderungen oder vielmehr Entwickelungen sind voll Wahrheit und Natur. Keine Spur von Prätension, Pruderie und nervenschwacher Sentimentalität. Nur, wenn es der Engländerin mit vollem Rechte gebührte, ihren vaterländischen Dichter mit aller Liebe des Gemüths in seinen Dichtungen zu erklären und zu verfolgen, wird dies auch dem Deutschen in Bezug auf seinen Schiller erlaubt sein, und Miss Jameson mag sich an das Sprüchelchen erinnern: hanc veniam dabimus, petimusque vicissim. *Coleridge, den Miss Jameson anführt, hat ausdrücklich in seiner Uebersetzung des Wallenstein gesagt, es sei „vorschnell und unverständig, Schiller und Shakspeare zu vergleichen." Dennoch thut es Miss Jameson und zieht eine, unserm Gefühl als Deutscher nach, ganz verunglückte Paralelle zwischen Julie und Thekla. In der That ist zwischen diesen beiden Characteren kein geringerer Unterschied, als zwischen einem süditalischen und einem norddeutschen Mädchen. In Shakspeare's Julie wären Schilderungen und Betrachtungen unzeitig gewesen, da alles in der ganzen Anlage der Charactere auf Vereinigung hindrängt, die so glühend und entzündend ist,*

wie wenn Feu'r und Pulver
Im Kusse sich verzehrt!

Aber es ist ein arges Missverstehen, wenn Miss Jameson sagt, die herrlichen Reden bei Thekla's und Maxens Begegnung seien unzeitig. Nun wahrlich, so innig wir Shakspeare lieben und verehren, so gut wir wissen, was von der Exuberanz seiner Diction dem Geschmack seiner Zeit zuzuschreiben ist, so können wir doch nicht umhin zu sagen, dass gerade unter so rasch vorwärts treibenden Begebenheiten, wie wir sie in Romeo und Julie sehen, die sehr gesuchten und gehäuften Wortspiele sehr unzeitig und störend sind und nur durch das ubi plurima nitent *entschuldigt werden mögen. Ganz anders aber ist die Lage der Dinge im Wallenstein, wo die Liebenden rein auf das Contemplative gewiesen sind. Thekla's höchster Genuss besteht eben darin, sich das erste Begegnen mit dem Geliebten wieder zu vergegenwärtigen:*

Will ich denn in die Arme — o mein Gott,
Ich will ja in die Gruft nur des Geliebten!
Wallenstein's Tod, 4. Aufz. S. 404.

In diesen Worten liegt der Schlüssel zum Verständniss von Thekla's Liebe. Julie betritt auch die Gruft, aber erst nachdem sie den Geliebten aus ihren Armen gelassen, und dort selbst erwartet sie ihn. Welch ein himmelweiter Unterschied zwischen geistigem und körperlichem Besitz! — Shakspeare ist deshalb keineswegs zu tadeln, er wollte uns südliche Liebe malen. Ebenso wenig aber auch Schiller. Noch unbegreiflicher ist es, wenn Miss Jameson S. 133 sagen kann, Thekla und Max haben unter den trübsten, rohesten, niedrigsten und empörendsten Umgebungen gelebt. Trüb? das mag sein, obschon es auch nur halb wahr ist, aber roh, niedrig, empörend? Man denke an Max, Wallenstein, Piccolomini, die Herzogin Mutter, Gräfin Tersky als Thekla's Umgebungen, und an den rohen, hartköpfigen Capulet, den wilden Tybalt, die höchst unbedeutende Mutter Capulet, die niederträchtig gemeine Amme als Julien's Familie, und die Entscheidung wird vor Augen liegen. Uebrigens erklärt Miss Jameson im Widerspruche mit sich selbst nun wieder S. 150 sämmtliche Umgebungen Julien's

scruples not to display to her husband the whole inexhaustible store of tenderness which her bosom contains. With glowing love, she clasps him in her arms, perhaps for the last time for a long period to come. Her look seems to say: "In this embrace take my whole soul". How should she think of her

---

lopments, are full of truth and nature: there is not a trace of pretension, prudery, or nervous sentimentality. But, if the English woman is fully justified in following and commenting, with all the fervour of admiration, on the productions of her countryman, the same privilege must be granted to the German in regard to his Schiller; and Mrs. Jamieson may be reminded of the adage — *Hanc veniam dabimus, petimusque vicissim.* Coleridge, who is quoted by Mrs. Jamieson, has expressly said, in his translation of Wallenstein, that it is rashness and ignorance to compare Schiller and Shakspeare. Mrs. Jamieson has nevertheless done this; and she draws, according to our feelings as Germans, a most unfortunate parallel between Juliet and Thecla. There is in fact, not less difference between these two characters than between a female of Southern Italy and Northern Germany. In Shakspeare's Juliet, descriptions and reflections would have been misplaced, since every thing in the whole constitution of the characters urges to union, which feeling is as glowing and inflammable as when

fire and powder
Consume themselves in kissing.

But it argues gross misconception when Mrs. Jamieson alleges that the admirable speeches, at the meeting of Thecla and Max, are unseasonable. Indeed, fondly as we love and reverence Shakspeare — well as we know how much of the exuberance of his diction is to be ascribed to the taste of his age; — we cannot forbear asserting that, amidst occurrences hurrying so rapidly onward as in Romeo and Juliet, the far-fetched and frequent puns are most unseasonable and unpleasant, and only to be excused on the ground of the *ubi plurima nitent.* The case is totally different in Wallenstein, where the lovers are confined exclusively to the contemplative. Thecla's supreme delight consists in conjuring up in imagination the first meeting with her lover.

Not in my lovers arms — God is my witness —
But in his grave, I long to throw myself.
Death of Wallenstein. Act IV.

These words furnish a key to the nature of Thecla's passion. Juliet too enters the vault, but not till her lover has been torn from her arms, and even there she expects him. What an immeasurable difference between spiritual and corporeal possession. Shakspeare, however, is not to be censured on this account; his object was to delineate the love of southern climes. But as little ought Schiller to be blamed. Still more incomprehensible is it, when Mrs. Jamieson says that Thecla and Max have lived "amid the darkest and harshest, the most debased and revolting aspects of humanity." *Dark* that may be, though it is but half true; but *debased* and *revolting*? Recollect that Max, Wallenstein, Piccolomini, the duchess-mother, and countess Tersky, are Thecla's associates; and that the coarse, headstrong Capulet, the fiery Tybalt, the most insignificant Lady Capulet, and the base vulgar Nurse constitute Juliet's family; and the inference will be obvious. By the by, Mrs. Jamieson, contradicting herself, in another place describes all those about Juliet as persons of narrow and vulgar minds. When, therefore, the author of "Letters on Göthe's Faust", (Carus) which

Mit glühender Liebe schliesst sie ihn, ach vielleicht auf lange zum letzten Male in ihre Arme. Ihr Blick scheint zu sagen:

In diesem Kusse nimm meine ganze Seele!

Wie hätte sie da des losgegangnen reichen Haares, das in duftender Fülle über Romeo's Arm hinabrollt, wie des entschleierten Busens denken können, der seinem Kusse entgegen wallt? Das hätte nur eine gezierte Marquise, aber nie eine Julie vermocht! Auch die Umgebungen verdienen unsre Aufmerksamkeit. Im Nebenzimmer liegt das abgeworfne Gewand, auf dem Tische abgelegter Schmuck — denn welches Schmucks entbehrte Julie, bei der Wieland's herrliches Wort über Amanden zur Wahrheit wird:

Ob eine Rose ihre Brust
Umschattet, ob ein Strauss von blitzenden Juwelen
In Glanz sie hüllt — stets durch sich selber schön
Und liebeathmend, scheint durch den
Ihr nichts gelieh'n, bei jener nichts zu fehlen.
Oberon, 12ter Ges. St. 89.

Im Hindergrunde das bräutliche Lager. Der Dichter mit der Radirnadel ist dem Dichter mit der Feder hier so nahe gekommen, dass sie, wie die Mathematiker sagen, einander decken — sie gehen in einander auf. Was Shakspeare an Liebesglut, an holder Schwärmerei in Julien, an Ritterlichkeit und Adel in Romeo niedergelegt hatte, Retzsch hat es nachempfunden. Und dies durch die ganze Scene hindurch bis auf die Amme herab. Selbst der Granatbaum vor dem Fenster, der Lieblingssitz der Nachtigall durfte nicht fehlen und trägt das Seinige dazu bei, uns den Schauplatz, wie ihn Shakspeare sich gedacht haben mag, zu vergegenwärtigen.

VII.

Nach solchen schwülen Sonnenblicken des Glücks, der Wonne konnten Gewitter nicht ausbleiben. Welches empfindende und aufmerksame Gemüth hörte nicht schon lange den Donner dumpf in der Ferne rollen? In unheilschwangerer Stille sind die Wetter heraufgezogen und fangen an, sich zu entladen. Wir sehen den hartköpfigen, aufbrausenden Capulet im heftigen Zorn seine holde, vor ihm knieende Tochter, die die Vermählung mit Graf Paris von sich weist, mit Scheltworten überhäufen. Die Mutter, nachdem sie ziemlich lieblos die Tochter beim Vater angeklagt, will ihn nun, natürlich ohne Erfolg, besänftigen. Das Gewäsch der Amme macht den tollen Alten noch toller, er überspannt sich bis zum

für rohe und niedrige Seelen. Wenn daher der Verfasser der Briefe über Göthe's Faust (Hofrath Carus), die so viel Tiefe, Wärme und Andacht aussprechen und leider in die heutige Welt hineinklingen, wie Oberon's Horn in eine Wohnung der Taubstummen — sagt, er wünsche, dass Miss Jameson eine ähnliche Gallerie der Schiller'schen Frauen als der Shakspeare'schen liefern möge, so können wir diesem Wunsche nur unter der Voraussetzung grösserer Unparteilichkeit und eines höher zu fassenden Gesichtspunktes beistimmen.

luxuriant hair, which has got loose, and falls in waving exuberance over Romeo's arm, or of her uncovered bosom, which heaves to meet his kiss. An affected *Marquise* might be capable of such considerations, but a Juliet never. The surrounding objects are also deserving of notice. In the next room lies the garment, and on the table the jewels, which she has put off — for what adornment did Julia need, she who exemplified the admirable description given by Wieland of Amanda: —

If but a rose o'ershade her snowy breast;
If, by the hand of Pride in jewels drest,
Resplendent diamonds o'er her bosom flame
Love-breathing native beauty still the same
In gem or simple flow'r unrivall'd grace possest.
Sotheby's Oberon, Canto XII. Stanza 79.

In the back-ground is the bridal bed. The artist with his pencil has here come up so closely to the poet with his pen that, as the mathematicians say, they cover one another — they blend with each other. All the ardent passion, all the glowing enthusiasm, that Shakspeare has infused into Juliet, and all the chivalrous and noble spirit that he has breathed into Romeo, have been caught by Retzsch; and so throughout the whole scene, down to the very Nurse. Even the pomegranate-tree before the window, the favourite haunt of the nightingale is not omitted, but contributes to present a genuine picture of the scene such as Shakspeare's imagination must have painted it.

VII.

Such sultry gleams of happiness, of rapture, could not fail to generate storms. What sensible and observant mind has not long since heard the thunder rolling faintly in the distance! The clouds pregnant with mischief have silently collected, and begin to disburden themselves. We see the hard-hearted, fiery-tempered Capulet, in a vehement rage, loading with abuse his lovely daughter, who is kneeling before him, and rejecting the proposed union with the Count Paris. The mother, after she has unfeelingly enough complained of her daughter to her husband, now strives to appease him, but of course without success. The gossip of the Nurse makes the incensed old man still more furious, and he is at length maddened to such a degree as to curse his child. With the

manifest such depth, warmth, and devotion, but are unfortunately thrown away on the present world, like the tones of Oberon's horn in the dwelling of the deaf and dumb, says that he hopes Mrs. Jamieson will furnish a gallery of Schiller's females, as a companion to those of Shakspeare, we cannot coincide in this wish, unless on condition of her exercising greater impartiality and taking a higher point of view.

Fluch. Mit der Androhung: „der Donnerstag ist nah!“ verlässt er die Tochter, ihm folgt die Mutter, nachdem sie ihr mit herzzerreissender Kälte zugerufen: —

Thu', was du willst, du gehst mich nichts mehr an!

VIII.

Leser und Leserin von Gefühl, die Ihr ein weiches, liebewarmes Herz in der Brust traget, schauet in der unglücklichen Julie Züge, wie sie uns der tiefdenkende Künstler vorgestellt hat, und Ihr werdet die ganze Folge der schrecklichen Begebenheiten, an deren Schwelle sie steht, darin angekündigt finden. Verstossen von dem tollköpfigen Vater, verlassen von der unnatürlichen Mutter, verrathen von der niederträchtigen Amme, die Julien, die noch von Romeo's Küssen glüht, als Rettungsmittel mit gemeiner Verworfenheit vorschlagen kann, den Romeo laufen zu lassen und dem süssen Paris die Hand zu reichen — steht sie allein in tragischer Grösse da, ihrem Schmerz gegenüber. Zerrissen vom Gram über die Härte der Aeltern, glaubte sie in der stumpfsinnigen Treue der Amme, nicht Rath — denn Julie ist zu klug, um von dieser Creatur einen solchen zu erwarten — aber Theilnahme, eine Thräne des Mitgefühls zu finden. Umsonst, kalte Niederträchtigkeit tritt ihr hier entgegen und giebt ihr dadurch das ganze Gefühl ihrer Würde zurück. Mit einem Gewicht, als ob Welten daran hingen, fragt sie: —

Sprichst du von Herzen?

und als jene, dumm und schlecht genug, zu glauben, sie werde ihren Rath befolgen, versichert: —

Und von ganzer Seele,
Sonst möge Gott mich strafen!

erwiedert Julie weiter nichts als: „Amen!“
Dies Amen ist gleichsam der erschütternde Accord, mit dem die Schlusssinfonie beginnt. Die fernen dumpfen Donner rollen näher, die Blitze leuchten greller. Julien's Entschluss ist gefasst, der Dolch liegt neben ihr, der Kelch mit dem vom Mönche bereiteten Tranke ist in ihrer Hand. Noch steht sie hoch glänzend da in ihrer Schönheit, wie die gegenüber flammende Kerze, die in wenig Stunden verglommen sein wird. Zweifel plagen sie noch, ob der Mönch ihr nicht wirklich Gift gegeben? Doch das kann nicht sein, denn er war stets als ein frommer Mann erfunden, allein wenn sie nun in der Gruft erwachte, eh' Romeo käme? Furchtbare Möglichkeit! Die schrecklichste Vision bemächtigt sich ihrer, ihr starrer Blick glaubt den grimmigen Tybalt im blutigen Leichentuche zu erblicken, der nach seinem Mörder Romeo ausspäht. Seht das starre, weitgeöffnete Auge, den erwartungsvollen Blick der entsetzlichsten Angst, die schon die Leichen der Ahnen, rasselnde Gerippe, Moderknochen und gelbe Schädel mit entzahnten Kiefern sich aufbäumen sieht. Ihr Haar sträubt sich empor, sie fasst den Kelch und ruft:

Ich komme, Romeo, dies trink' ich dir!

threat, "Thursday is near!" he leaves her, followed by her mother, who, with unnatural coldness, cries: —

Do as thou wilt, for I have done with thee.

VIII.

Reader, if thou hast any feeling, if Nature hath given thee a heart susceptible of love, behold the face of the unhappy Juliet, as delineated by the deep-thinking artist, and you will find announced in it the whole train of fearful events that are crowding upon her. Renounced by her hot-headed father, deserted by her unkind mother, betrayed by the base-minded Nurse, who, while Juliet is yet glowing from Romeo's kisses, can with vulgar levity, recommend to her to extricate herself from this unpleasant situation by forsaking Romeo and giving her hand to the sweet Paris — there she stands alone in tragic grandeur, combating her sorrows. Racked with grief at the obduracy of her parents, she fancied that in the unfeeling fidelity of the Nurse, she should find, not counsel — for Juliet has too much good sense to expect that of such a creature — but sympathy, at least a tear of pity. No such thing! — cold selfishness is all that here meets her, and she is recalled by it to the full consciousness of her dignity. With an emphasis as though worlds were dependent on the answer, she asks:

Speak'st thou from thy heart?

and when the other, silly and base enough to suppose that she will follow her advice, assures her,

and from my soul too —
Or else beshrew them both —

Juliet's only reply is "Amen!" This Amen is, as it were, the thrilling chord with which the concluding symphony begins. The low distant thunder approaches nearer; the lightnings flash more awfully. Juliet's resolution is taken; the dagger lies near her; the cup containing the draught prepared by the monk is in her hand. Still she stands there, bright in her loveliness as the taper burning opposite to her, and which, in a few hours, will be spent and extinguished. She is tortured with doubt whether the monk may not have given her real poison. But no — that cannot be; for he had ever approved himself an upright man. But how, if she should awake in the tomb before Romeo's coming! Dreadful possibility! A most ghastly vision bewilders her senses: she beholds in imagination the fiery Tybalt in his bloody shroud, watching for his murderer, Romeo. Observe the fixed, distended eye; the expectant look of agony and horror; she already sees the corpses of her ancestors, rattling skeletons, mouldering bones, and yellow sculls with toothless jaws, rising around her. Her hair stands erect; she grasps the cup, and cries: —

Romeo, I come! — this do I drink to thee!

Digitized by Google

IX.

[5]) *Da liegt sie die Königin des Tages, bleich und kalt und doch noch schön. So schön, dass selbst der alte, harte Capulet, plötzlich erweicht, in die Worte ausbricht: —*

> *Der Tod liegt auf ihr, wie ein Maienfrost*
> *Auf des Gefildes schönster Blume ruht.*

Wunderbar ist der Ausdruck des Affects den unser Künstler den verschiedenen Köpfen auf diesem Blatte je nach Stand und Alter gegeben. In Paris, dem Jüngling, ist der tiefste Schmerz, die Heftigkeit sichtbar, mit der die Jugend Freud' und Leid erfasst, daher er auch am wenigsten spricht. Nach ihm die Mutter, in der die frühere Kälte von bitterer Reue abgelöst wird. Die Amme, die unselige Schwätzerin, weiss auch hier — nur zu schwatzen. Sie betet – auf ihren Lippen und bei ihrer Gesinnung ist auch das Gebet nur Geschwätz. Der alte Capulet ist in seinem Schmerz, wie überhaupt und immer, so auch hier, rauh, auffahrend, gewaltsam. Lorenzo, der Mönch, der mehr um die Sache weiss, hält sich nicht mit künstlich gemachten Leidesbezeugungen auf über ein Unglück, an das er innerlich nicht glaubt. Er verweist den Trauernden ihren allzulauten Schmerz und lenkt ihren Blick nach dem Himmel, der Julien als sein Eigenthum zurückgefordert, und treibt zur schnellen Beerdigung, woran ihm freilich am meisten liegen muss. In den gemeinen Gesichtern der Spielleute ist ebenfalls grosse Verschiedenheit des Ausdrucks und des Antheils, den sie an der Sache nehmen. Der rechts, mit der Schalmey unterm Arm, über-

5) *In einem vielgelesenen und in der That oft reich ausgestatteten französischen Journale der allerneuesten Zeit,* Le monde dramatique, Paris, 1835. 23. Livraison, *versichert uns der bekannte Gustave Planché, dass das Vaterland der Damen Siddons und O'Neill, keine einzige Schauspielerin mehr besitze, welche „die tragischen Empfindungen der menschlichen Seele" darzustellen und eine Julie oder Desdemona zu geben fähig sei. Miss Taylor, die jetzt* (1835) *im Besitz aller tragischen Rollen sich befinde, habe dazu keine andere Befähigung, als sehr schöne blonde Haare und sehr schöne weisse, obschon etwas eng beisammenstehende Schultern, die sie denn auch möglichst entblösst dem Publicum zu zeigen sich bemüht, und auch jedesmal des rauschendsten Beifalls gewiss ist. Ja, in dem Aufsatz* du théâtre anglais en 1835. Livrais. 18. *desselben Journals versichert Hr. Planché, die Bewunderung Shakspeare's werde in England von Tag zu Tag lauer* (s'attiédit de jour en jour). *Die Verehrung Deutschlands und Frankreichs für Shakspeare werde ohne Schonung in den englischen Salons als eine Kinderlaune verhöhnt. Shakspeare, setzt er hinzu, ist für die Classen der englischen Gesellschaft, welche sich die gebildetsten glauben* (qui se prétendent éclairées) *nichts mehr als ein incorrecter und ungezogener Schriftsteller! Wir überlassen es den Engländern, diese Beschuldigungen des Hrn. Planché zurückzuweisen. Die äusserst günstige Aufnahme der Umrisse zu Shakspeare's Tragödien und die Schrift der Miss Jameson über Shakspeare's Frauen, machen uns schwer, dem französischen Berichterstatter Glauben beizumessen.*

IX.

[5] There she lies, the queen of the day, pale and cold, and yet beautiful — so beautiful, that even the old hard-hearted Capulet suddenly softens and breaks forth into the exclamation: —

> Death lies on her like an untimely frost
> Upon the sweetest flow'r of all the field!

The expression which the artist has given to the different heads in this Plate, according to condition and age, is wonderful. In young Paris is seen the deepest sorrow, the vehemence with which youth indulges either joy or grief; and therefore he has least to say. Next to him, the mother, whose previous coldness is succeeded by keen remorse. The Nurse, that mischievous gossip, can here do nought but prate. She prays with her lips, and, in her disposition of mind, the prayer itself is mere tattle. Old Capulet is in his sorrow — as in general so also on this occasion — harsh, haughty, violent. Friar Lawrence, who knows most about the matter, does not stop to utter artificial lamentations over a misfortune which he believes not to be real. He rebukes the mourners for the excess of their grief; he directs their views to that Heaven, which has reclaimed Juliet as its property; and he urges a speedy interment, in which he indeed, must be the most interested of them all. In the faces of the musicians there is also a great diversity of expression, according to the share which they take in the matter. The one on the right, with the hautboy under his arm, is considering with a look of

5 In a very late number of a new French journal, which has an extensive circulation and indeed contains many excellent papers, entitled "*Le Monde dramatique*" (Paris 1835, No. 23) the well known Gustave Planché assures the public that the native land of Siddons and O'Neil can no longer boast of a single actress capable of representing the "tragic feelings of the human soul", and personating Juliet or Desdemona; that Miss Taylor, who is now (1835) in possession of all the tragic characters, has no other qualifications for them than very fine light hair, and very fine, white, though rather narrow shoulders, which she takes great pains to exhibit to the public as much as possible; and is always sure of the most tumultuous applause. Nay, in an article headed "*Du Théâtre anglais en 1835*" (*livraison* 18, of the same journal) M. Planché declares that the admiration of Shakspeare is daily becoming cooler (*s'attiédit de jour en jour*) in England; and that the respect paid in Germany and France to that dramatist is unreservedly treated in the English *salons* as a childish whim. Shakspeare, he adds, is regarded by those classes of English society which pretend to be the most enlightened — (*qui se prétendent éclairées*) as nothing but a coarse and incorrect writer. We leave to the English the refutation of these charges preferred by M. Planché. The extremely favourable reception of the Outlines to Shakspeare's Tragedies, and the work of Mrs. Jamieson on Shakspeare's Female Characters, raise strong doubts in our minds of the accuracy of his sattements.

schlägt mit altklug dummem Blick, dass hier nichts zu machen ist, als „die Pfeifen einzustecken“ und zu sehen, ob bei den Trauerleuten nicht etwas zu essen zu bekommen sein dürfte. Der zweite, mit erhobener Pfeife, denkt gar nichts, wie sein Werkeltagsgesicht deutlich zeigt. Ihm ist Alles gleich; er ist zum Pfeifen gedungen, und wenn ihn Peter, der Bediente, halbweg noch einmal auffordert, zu spielen: „Wach' auf, mein Herz, und singe“, so thut es der Tropf ohne weiteres hier im Trauerhause und im Angesicht des Todes. Der dritte, von dem wir blos den Kopf erblicken, scheint der bestorganisirte zu sein. Auch seine Züge sind trivial, aber es liegt doch Mitleid und herzliches Bedauern darin. Es ist vielleicht nicht die erste Braut, zu der er, den Hochzeitreigen zu spielen, bestellt ward, und dagegen bei ihrem Leichenzuge das Sterbelied zu blasen bekam. Der Gedanke mag dem ehrlichen Manne beifallen.

X.

Das Erbbegräbniss der Capulets. Schlanke Säulen tragen das weite Gewölbe Ueber der Thür das Familienwappen, von einem Kreuze überragt, könnte wohl auch den Eingang zu einer blossen Capelle bezeichnen. Allein unser Künstler liebt und versteht es, mit einem Zuge, aus der Tiefe seiner Erfindungen hervorgerufen, seinen Gegenstand erschöpfend auszusprechen. Man betrachte den Knauf der links stehenden Säule — er ist aus Todtenköpfen zusammengesetzt. Können wir nun noch in Zweifel sein, wo wir uns befinden, und dass hier der Tod seine Heimath aufgeschlagen habe? Im Hintergrunde des von Romeo mit der am Boden liegenden Haue erbrochenen Gewölbes sehen wir Julien im Sarge liegen. Und hier an dieser Schwelle der Unterwelt treffen sich Romeo und Paris, um den Kampf auf Leben und Tod zu kämpfen. Paris fällt von der Hand des Verzweiflungskräftigen Romeo, fällt auf die Blumen, die er zu Julien's Todtenfeier gestreut hatte, und die ihm nun, eine bittre Ironie des Schicksals, zum eignen Lager dienen müssen. Unbedeutend im Leben, wird uns Paris am Ausgang desselben durch seine stille Trauer und die Bitte lieb, die er sterbend dem Gegner zuruft, ihn zu Julien in die Gruft zu legen. Die düstre Fackel an der Säule beleuchtet trüb mit ihrer qualmenden Glut den ernsten Kampf und ein verblutendes Leben — die still brennende Lampe im Gewölbe mit einem Lichte, den Frieden der Todten, ein schon verloschnes Leben im Sarge und die bald verwelkten Blumen am Boden. Wir sehen den Pagen laufen, der die Wache holen will. Thöriger Knabe! Wenn du zurückkehrst, athmet hier keiner mehr, die ewige Macht hat eingegriffen und die weltliche wird zum Spott.

XI.

Immer dunkler zieht sich das Geschick über den beiden Liebenden zusammen. Mit Schlangenbissen fällt der schärf-

stupid cunning, that there is now nothing to be done but to put up their instruments, and to see whether something to eat may not be obtained from the mourners. The second, with his uplifted pipe, thinks absolutely nothing, as his every-day countenance clearly indicates. To him it is all one — he is hired to play, and, when Peter, the servant, asks him by the way to give them once more the tune of ***Heart's-ease***, the dolt straightway complies, even here in the house of mourning and in the presence of death. The third, whose head only is visible, appears to be the best disposed of the three. His features, to be sure, are trivial, but they denote pity and sincere sorrow. It is perhaps not the first bride at whose wedding-feast he has been engaged to play, and for whom he has had to perform the funeral dirge instead. This idea may possibly occur to the honest fellow.

X.

The family burial-place of the Capulets. Tall pillars support the spacious vault. Over the door, the family arms, surmounted by a cross, might serve to mark any ordinary chapel. But our artist delights and knows how, by a single trait drawn from the depth of his invention, to set a distinctive stamp upon his subject. Take notice of the capital of the left-hand pillar — it is composed of death's heads. Can we now have any doubt where we are, and that Death has fixed his abode here? In the back-ground of the vault, which Romeo has broken open with a mattock, that lies on the ground, we see Juliet in the coffin. And here, on the threshold of eternity, Romeo and Paris meet and engage in mortal combat, Paris falls by the hand of Romeo, nerved by despair; he sinks upon the flowers which he had strewed at Juliet's funeral, and which now, bitter irony of Fate, are destined to serve for his dying bed. Undistinguished in life, Paris endears himself to us on quitting it by his silent sorrow and the request which he prefers to his adversary to open the tomb and lay him with Juliet. The torch against the pillar, with its smoky flare, throws a dull light on the furious conflict and on an ebbing life: while the bright-burning lamp in the vault sheds its clear rays on the silent abode of the dead, on the inanimate form in the coffin and on the speedily withered flowers upon the ground. We see the Page running to fetch the watch. Silly boy! when thou returnest, all will have ceased breathing here: the eternal power hath been at work and disappointed the temporal.

XI.

Darker and darker lowers the storm of Fate over the lovers. The bosom of the wretched Romeo is torn with the keenest anguish. His life, his happiness, his all — Juliet lies before him in the tomb, dead. That this death is not real,

Digitized by Google

ste Schmerz den unglücklichen Romeo an. Sein Alles, sein Glück, sein Leben, Julie liegt hier im Sarge vor ihm todt. Denn dass sie nur scheintodt ist, dass sie erwachen, für ihn erwachen wird, weiss er, der Unglückliche, nicht, da des Mönches Warnungsbrief nicht in seine Hände kam. Zwar weht der Schönheit Fahne purpurn noch auf Lipp' und Wange ihr — dennoch ist sie für ihn todt. Sanft umfasst er sie und nimmt sie an sein Herz: —

Komm, lieg' mir im Arm!

Den letzten Kuss drückt er auf ihre Lippen und nun, heftig wie er immer war, Zeit und Ewigkeit vergessend, hält er nur eins fest, den Selbstmord. Schnell setzt er den Giftkelch an die Lippe und trinkt, und kaum getrunken, bricht er im Todeskampf in die Worte aus: —

O wackrer Apotheker,
Dein Trank wirkt schnell — und so im Kusse sterb' ich.

Nun ist auch er auf immer stumm, wie Paris, der am Boden liegt, und Tybalt, den wir im Sarge im Hintergrunde sehen. Romeo's Fackel liegt am Boden Bedeutungsvoll zieht ihr Dampf in schwerer Wolke, das an der Decke angebrachte Crucifix, wohin Romeo's Blick sich vor dem Selbstmorde hätte richten sollen, zur Hälfte verhüllend, durch das Leichengewölbe hin.

XII.

Todesstille ruht in der Gruft. Da erwacht Julie, im Augenblicke, als der Mönch, an ihrem Sarge stehend, den entsetzlichen Gang des Schicksals überlegt. Man hört Lärm. Es sind die Wachen, die des Grafen Paris Page herbei geholt. Lorenzo, der Mönch, hat keine Zeit zu verlieren, er kann die Unglückliche nicht schonen: —

Dein Gatte liegt an deinem Busen todt
Und Paris auch!

Das sind die Donnerworte, die er Julien zuruft, und auch die einzigen, die sie fasst. Auf seinen Vorschlag, sie bei einer Schwesterschaft frommer Nonnen unterzubringen, hat sie keine Antwort.

Geh' nun, entweich! Denn ich will nicht von hinnen. —

Sie nimmt den im Todeskampf zu Boden gesunkenen Romeo auf, legt sein Haupt in ihren weichen Schoos und küsst seine Lippen: —

Ach vielleicht hängt noch ein wenig Gift daran und lässt mich
An einer Labung sterben!

Schmerz, Verzweiflung, Wahnsinn liegen in ihrem Blick, der sich leider, vom irdischen Grame allzusehr befangen, nicht nach oben wendet, und so bleibt auch ihr das Bild des Gekreuzigten von den Dampfwolken, die jetzt die obere Hälfte desselben umziehen, verhüllt. Sie hört Lärm. Schnell stösst sie Romeo's Dolch sich mit den Worten in die Brust:

Roste da und lass mich sterben!

that she shall awake, awake for him, is unknown to the miserable lover, because the letter, written by the Friar to acquaint him with these circumstances, has not reached his hands. The warm glow of beauty yet dwells on lip and cheek — nevertheless, to him she is dead. Gently clasping her in his arms, he presses her to his heart.

He imprints the last kiss on her lips, and hasty as he always was, forgetting time and eternity, he clings but to one idea — that of self-murder. He instantly lifts the poison to his mouth, and no sooner has he drunk it off, than in the agony of death he breaks forth into the exclamation: —

O true apothecary!
Thy drugs are quick. — Thus with a kiss I die.

He too is now silent for ever, like Paris, who is stretched upon the floor, and Tybalt whom we see in his coffin, in the rear. Romeo's torch lies on the ground. Its smoke rolls in a dense cloud through the vault, half shrouding the crucifix placed at the top of it, to which Romeo's eyes should have been directed before he took his own life.

XII.

The stillness of death pervades the vault. Juliet awakes at the moment, when the Friar, standing beside her coffin is contemplating the horrid catastrophe. A noise is heard. It is the watch, summoned by the Page of the Count Paris. Friar Lawrence has no time to lose: he cannot spare the unfortunate Juliet —

Thy husband in thy bosom there lies dead;
And Paris, too.

Such are the dreadful words in which he addresses her, and indeed the only ones that she comprehends. To his proposal to place her among a sisterhood of pious nuns she makes no reply.

Go, get thee hence, for I will not away.

She raises Romeo, who had sunk in the agonies of death to the ground, lays his head upon her soft bosom and kisses his lips,

Haply some poison yet doth hang on them,
To make me die with a restorative.

Grief, despair, madness, are blended in her looks, which alas! engrossed as she is by earthly sorrows, are not turned upwards; and thus from her too the image of the crucified Redeemer is veiled in a cloud of smoke, which now completely envelops the upper half of it. She hears a noise, and instantly plunges Romeo's dagger into her bosom, with the words,

There rust and let me die!


Digitized by Google

XIII.

Des Schicksals Grimm hat ausgetobt. Der Tod hat eine reiche Erndte gehalten,

Der verhasste, hagre Unhold!

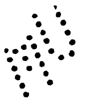
und theure Opfer sind gefallen. Julie, das holde Geschöpf, liegt über Romeo hingesunken, mit ihrer offnen Todeswunde sein Herz bedeckend. Ihr sanftes, schönes Gesicht ist noch halb sichtbar. Der Prinz mit finsterm Blick, die Frauen, die Wachen stehen bestürzt. Am Boden liegt die blühende Jugend blutig, todt, und über ihren Leichen reichen die Väter, deren toller Hass sie gemordet, sich die alten zitternden Hände, und mit Lippen, die von Schmerz und Jammer beben, und thränendunkeln Augen stammeln sie Worte der Versöhnung. Wessen Groll bräche auch solch ein Leid nicht. Sie werden empor zum Himmel blicken, dass er ihnen und ihren Lieben die Schuld vergebe, und dann begegnet ihr Auge dem Crucifix, das rein und klar — denn die düstern Dampfwolken haben sich verzogen — ein Symbol der ewigen Liebe erscheint.

XIII.

The malice of Fate has spent itself. Death,

the detestable, shrunk monster,

has reaped a rich harvest. Precious victims have fallen. The lovely Juliet has sunk upon Romeo's body, her open death-wound covering his heart. Her beautiful face is still half visible. The Prince, with gloomy look, the females, the watch, stand aghast. On the ground lies blooming youth bathed in its blood, and over the lifeless bodies, the aged fathers, whose foolish enmity has sacrificed their offspring, join their shaking hands; and with lips tremulous with grief and anguish and streaming eyes, they stammer forth words of reconciliation. What enmity would not such sorrows overcome! They will look up to Heaven in prayer that it may forgive the sins of them and theirs — and then their eyes will meet the crucifix, which appears plain and clear, for the dull cloud of smoke is dispelled — an emblem of Eternal Love.



Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

DRAMATIS PERSONAE.

ESCALUS, *Prinz von Verona.*
Graf PARIS, *Verwandter des Prinzen.*
MONTAGUE, } *Häupter zweier Häuser, welche*
CAPULET, } *in Zwist mit einander sind.*
Ein alter Mann, Capulet's Oheim.
ROMEO, *Montague's Sohn.*
MERCUTIO, *Verwandter des Prinzen und Romeo's Freund.*
BENVOLIO, *Montague's Neffe und Romeo's Freund.*
TYBALT, *Neffe der Gräfin Capulet.*
Bruder LORENZO, *ein Franziskaner.*
Bruder JOHANN, *von demselben Orden.*
BALTHASAR, *Romeo's Diener.*
SIMSON, } *Bediente Capulet's.*
GREGORIO, }
ABRAHAM, *Bedienter Montague's.*
Ein Apotheker.
Drei Musikanten.
Chor. Ein Knabe; ein Page des Paris; Peter; ein Offizier.
Gräfin MONTAGUE.
Gräfin CAPULET.
JULIA, *Capulet's Tochter.*
Julien's Amme.

Bürger von Verona; verschiedene Männer und Frauen, Verwandte beider Häuser; Masken; Wachen und anderes Gefolge.

Die Scene ist den grössten Theil des Stücks hindurch in Verona; zu Anfang des fünften Aufzugs in Mantua.

ESCALUS, Prince of Verona.
PARIS, a young Nobleman, Kinsman to the Prince.
MONTAGUE, } Heads of two Houses, at va-
CAPULET, } riance with each other.
An old Man, Uncle to Capulet.
ROMEO, Son to Montague.
MERCUTIO, Kinsman to the Prince, and Friend to Romeo.
BENVOLIO, Nephew to Montague, and Friend to Romeo.
TYBALT, Nephew to Lady Capulet.
Friar LAWRENCE, a Franciscan.
Friar JOHN, of the same Order.
BALTHAZAR, Servant to Romeo.
SAMPSON, } Servants to Capulet.
GREGORY, }
ABRAM, Servant to Montague.
An Apothecary.
Three Musicians.
Chorus. Boy; Page to Paris; Peter; an Officer.
Lady MONTAGUE, Wife to Montague.
Lady CAPULET, Wife to Capulet.
JULIET, Daughter to Capulet.
Nurse to Juliet.

Citizens of Verona; several Men and Women, Relations to both Houses; Maskers; Guards, Watchmen and Attendants.

SCENE: during the greater part of the play, in Verona; once in the fifth Act, at Mantua.

ESCALUS, *Prince de Vérone.*
PARIS, *jeune seigneur, cousin du Prince.*
MONTAIGU, } *chefs des deux maisons ennemies.*
CAPULET, }
Un Vieillard.
ROMÉO, *fils de Montaigu.*
MERCUTIO, *parent du Prince et ami de Roméo.*
BENVOLIO, *neveu de Montaigu et ami de Roméo.*
TYBALT, *neveu de la signora Capulet.*
Frère LAURENCE, } *Franciscains.*
Frère JEAN, }
BALTAZAR, *domestique de Roméo.*
SAMSON, } *domestiques de Capulet.*
GREGOIRE, }
ABRAHAM, *domestique de Montaigu.*
Un Apothicaire.
Trois Musiciens.
Choeur. Un garçon; un page de Paris; Pierre; un officier.
La signora MONTAIGU, *femme de Montaigu.*
La signora CAPULET, *femme de Capulet.*
JULIETTE, *fille de Capulet.*
La nourrice de Juliette.

Citoyens de Vérone; plusieurs hommes et femmes des deux familles; Masques; Gardes; Gens du guet, et Gens de suite.

La scène est pendant presque toute la pièce à Vérone; au cinquième acte, elle est une fois à Mantoue.

BARTOLOMEO SCALA, Principe di Verona.
Il Conte PARIS di Lodron, cortigiano.
MONTECCHIO, } Capi delle due famiglie in
CAPELLETTO, } discordia.
Un vecchio Zio di Capelletto.
ROMEO, figliulo di Montecchio.
MARCUCCIO, parente del Principe, amico di Romeo.
BENVOLIO, nipote di Montecchio amico di Romeo.
TEBALDO, nipote della moglie di Capelletto.
Fra LORENZO, } Francescani.
Fra GIOVANNI, }
BALDASSARE, servo di Romeo.
SANSONE, } servi di Capelletto.
GREGORIO, }
ABRAMO, servo di Montecchio.
Un Farmacista.
Tre Sonatori.
Coro. Un fanciullo; Un paggio del Conte Paris; Pietro; un Ufiziale.
La Moglie di MONTECCHIO.
La Moglie di CAPELLETTO.
GIULIETTA, figlia di Capelletto.
La Nudrice di Giulietta.

Cittadini di Verona; nomini e donne parenti e partigiani delle due famiglie; persone mascherate; guardie, servi.

Il luogo dell' azione è quasi sempre in Verona; in Montova per una parte dell' atto quinto.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT I. SC. 1.

(Capulet *im Schlafrock, und Gräfin* Capulet.)

Capulet. *Was für ein Lärm? — Holla! mein langes Schwert!*
Gräfin Cap. *Nein, Krücken! Krücken! Wozu soll ein Schwert?*
Capulet. *Mein Schwert, sag' ich! Der alte Montague kommt dort und schwingt seine Klinge mir zum Hohn.*

(Montague *und Gräfin* Montague.)

Montague. *Du Schurke! Capulet! — Lasst los, lass mich gewähren!*
Gr. Mont. *Du sollst dich keinen Schritt dem Feinde nähern.*

(Enter Capulet, in his Gown; and Lady Capulet.)

Capulet. What noise is this? — Give me my long sword, ho!
Lady Cap. A crutch, a crutch! — Why call you for a sword?
Capulet. My sword, I say! Old Montague is come,
And flourishes his blade in spite of me.

(Enter Montague and Lady Montague.)

Montague. Thou villain Capulet, — Hold me not, let me go.
Lady Mont. Thou shalt not stir one foot to seek a foe.

(*Entrent le vieux* Capulet *en robe, et la signora* Capulet.)

Capulet. *Quel est ce bruit? Donnez-moi mon épée de combat. Hola!*
La Sign. C. *Votre béquille, votre béquille! Que voulez-vous faire d'une épée?*
Capulet. *Mon épée, vous dis-je; j'aperçois le vieux Montaigu; il fait briller la sienne en l'air pour me braver.*

(*Entrent* Montaigu *et la signora* Montaigu.)

Montaigu. *C'est toi, traître de Capulet! — Ne me retenez pas, laissez-moi aller.*
La Sign. M. *Je ne vous laisserai pas faire un pas pour aller à la rencontre d'un ennemi.*

(Capelletto nel suo abito di toga e sua moglie.)

Capelletto. È questo
Strepito d'armi. La mia lunga spada
Chi, chi m'arreca?
La Capell. Un bastoncel che regga
Gl'infermi passi tuoi. Chieder la spada
Che or giova a te?
Capelletto. Ripeto, la mia spada.
Vedi Montecchio; a lui la sua sfavilla
Già fra le mani in onta mia.

(Montecchio, che sua moglie vorrebbe trattenere.)

Montecchio. Sì, giungo,
Infame Capelletto. Invan t'adopri,
Moglie, per rattenermi.
La Mont. Un solo passo
Tu non farai per giungere al nemico.

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch inv.t del.t & sculp.t

ROMEO AND JULIET.

Act I. Scene 1.

UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT I. SC. 4.

Benvolio. *Der Wind, von dem ihr sprecht, entführt uns selbst.*
Man hat gespeis't; wir kamen schon zu spät.
Romeo. *Zu früh, befürcht' ich; denn mein Herz erbangt,*
Und ahnet ein Verhängniss, welches, noch
Verborgen in den Sternen, heute Nacht
Bei dieser Lustbarkeit den furchtbar'n Zeitlauf
Beginnen, und das Ziel des läst'gen Lebens,
Das meine Brust verschliesst, mir kürzen wird
Durch irgend einen Frevel frühen Todes.
Doch er, der mir zur Fahrt das Steuer lenkt,
Richt' auch mein Segel! — Auf, ihr lust'gen Freunde!

Benvolio. This wind, you talk of, blows us from ourselves;
Supper is done, and we shall come too late.
Romeo. I fear, too early: for my mind misgives,
Some consequence, yet hanging in the stars,
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels; and expire the term
Of a despised life, clos'd in my breast;
By some vile forfeit of untimely death:
But He, that hath the steerage of my course,
Direct my sail! — On, lusty gentlemen.

Benvolio. *Ce vent dont vous nous parlez nous rejette loin de ce que nous avons le projet de faire. Le souper est fini, et nous arriverons trop tard.*
Roméo. *Trop tôt, au contraire, j'en ai bien peur. Un pressentiment funeste semble me dire qu'au milieu des réjouissances de cette nuit quelque événement encore suspendu dans les astres va commencer son cours terrible, et amener, par le traître coup d'une mort prématurée, le terme de cette vie méprisée que je renferme en mon sein. Mais, que celui qui gouverne ma course dirige ma voile! Allons, mes joyeux amis.*

Benvolio. Questo tuo turbine
Ci trae fuori di noi. Quei là cenarono.
Giugnerem tardi, se è maggior l'indugio.
Romeo. Ahi troppo presto, io temo! è in me un presago
Pensier d'eventi che, finor sospesi
Degli astri nel voler, in fra i diletti
Di questa notte il lor tremendo corso
Principieranno, e fian compiuti allora
Che un 'opra atroce condurrà immaturo
Lo spegnersi di questa vilipesa
Vita ch'io vivo fra i sospir. Ma Quegli
Che del mio navigar stassi nocchiero
Ne regga a grado suo le vele. — Amici,
Si unisce al vostro folleggiar Romeo.

Digitized by Google

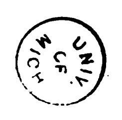
Digitized by Google

Moritz Retzsch inv. del. & sculp.



ROMEO AND JULIET.

Act 1. Scene 4.


UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT I. SC. 5.

JULIET. Saints do not move, though grant for prayers' sake.
ROMEO. Then move not, while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by yours, my sin is purg'd;
(Kissing her.)
JULIET. Then have my lips the sin, that they have took.
ROMEO. Sin from my lips? O trespass sweetly urg'd!
Give me my sin again.
JULIET. You kiss by the book.
NURSE. Madam, your mother craves a word with you.

JULIA. *Du weisst, ein Heil'ger pflegt sich nicht zu regen,*
Auch wenn er eine Bitte zugesteht.
ROMEO. *So reg' dich, Holde, nicht, wie Heil'ge pflegen,*
Derweil mein Mund dir nimmt, was er erfleht.
(Er küsst sie.)
Nun hat dein Mund ihn aller Sünd' entbunden.
JULIA. *So hat mein Mund zum Lohn sie für die Gunst?*
ROMEO. *Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, süss erfunden!*
Gebt sie zurück. *(Küsst sie wieder.)*
JULIA. *Ihr küsst recht nach der Kunst.*
AMME. *Mama will Euch ein Wörtchen sagen, Fräulein.*

JULIETTE. *C'est sans aucun mouvement personnel que les saints exaucent la prière qui leur est faite.*
ROMÉO. *Qu'aucun mouvement ne vous éloigne donc de moi tandis que je vais recueillir le fruit de ma prière: ainsi vos lèvres auront purifié les miennes de leur péché.* *(Il lui donne un baiser.)*
JULIETTE. *Alors mes lèvres doivent avoir pris le péché dont elles ont déchargé les vôtres.*
ROMÉO. *Pris le péché de mes lèvres! ô doux échange! Rendez-moi mon péché.*
JULIETTE. *Vous donnez des baisers avec méthode.*
La NOURRICE. *Madame, votre mère veut vous dire un mot.*

GIULIETTA. Se propizj ancora
Son de' mortali ai voti, di lor nicchia
Non si movono i Santi.
ROMEO. Ebben, rimani
Ferma in tuo loco, ma d'effetto scemo
Il mio pregar non sia. Di queste labbra
Tergan le tue la colpa. (Le dà un bacio.)
GIULIETTA. Ah se in tal guisa
Te reser mondo, di tua colpa stessa
Divenner lorde.
ROMEO. Di mia colpa stessa?
Oh mio felice ardir che sì soave
Vicenda oprò! Deh! la mia colpa ancora
Il tuo labbro mi renda.
GIULIETTA. Ne la scola
De' baci in ver novo non sei.
LA NUDR. Mia bambola,
La madre vostra vi desia.

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch inv. del. & sculp.

ROMEO AND JULIET.

Act I. Scene 5.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT II. SC. 6.

JULIA. *Gefühl, an Inhalt reicher als an Worten,*
Ist stolz auf seinen Werth, und nicht auf Schmuck,
Nur Bettler wissen ihres Guts Betrag.
Doch meine treue Liebe stieg so hoch,
Dass keine Schätzung ihre Schätz' erreicht.

LORENZO. *Kommt, kommt mit mir! wir schreiten gleich zur Sache.*
Ich leide nicht, dass Ihr allein mir bleibt,
Bis Euch die Kirch' einander einverleibt.

JULIET. Conceit, more rich in matter than in words,
Brags of his substance, not of ornament:
They are but beggars that can count their worth;
But my true love is grown to such excess,
I cannot sum up half my sum of wealth.

LAWRENCE. Come, come with me, and I will make short work;
For, by your leaves, you shall not stay alone;
Till holy church incorporate two in one.

JULIETTE. *Il est des pensées si riches de félicité, que, pauvres de paroles, elles ne peuvent mettre qu'en elles seules leur orgueil et leur parure. Ils sont dans la misère ceux qui peuvent calculer ce qu'ils possèdent. Mais tel est l'excès de fortune où s'est élevé mon sincère amour, que je ne saurais compter seulement jusqu'à moitié la valeur de mes richesses.*

LAURENCE. *Allons, allons, venez avec moi, et nous aurons bientôt fait; car, avec votre permission, vous ne resterez pas seuls ensemble jusqu'à ce que la sainte Église ait fait de vous une seule personne en deux corps.*

GIULIETTA. Ah! tal concetto che sua stessa essenza
Più d'ogni accento prezioso rende,
Sentesi ricco di sè stesso, e schifo
È di fregi non propri. Il sol mendico
Conti quel che possede; a tanto eccesso
Il mio verace amor crebbe che indarno
Sol la metade de' tesori ond' io
Fatta son ricca, numerar vorrei.

LORENZO. Via! mi seguite; e tosto un tal negozio
Spedito fia. Però, col beneplacito
Di tutt' a due, da soli non vi lascio
Pria che il nodo che a l'un l'altro immedesima
I santi riti de l' altar francheggino.

Digitized by Google

Digitized by Google

IIId. SERIES. PLATE 3.



Moritz Retzsch inv. del. & sculp.

ROMEO AND JULIET,

Act 1. Scene 4.

UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT I. SC. 5.

JULIA. *Du weisst, ein Heil'ger pflegt sich nicht zu regen,*
Auch wenn er eine Bitte zugesteht.
ROMEO. *So reg' dich, Holde, nicht, wie Heil'ge pflegen,*
Derweil mein Mund dir nimmt, was er erfleht.
(Er küsst sie.)
Nun hat dein Mund ihn aller Sünd' entbunden.
JULIA. *So hat mein Mund zum Lohn sie für die Gunst?*
ROMEO. *Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, süss erfunden!*
Gebt sie zurück. *(Küsst sie wieder.)*
JULIA. *Ihr küsst recht nach der Kunst.*
AMME. *Mama will Euch ein Wörtchen sagen, Fräulein.*

JULIET. Saints do not move, though grant for prayers' sake.
ROMEO. Then move not, while my prayer's effect I take.
Thus from my lips, by yours, my sin is purg'd;
(Kissing her.)
JULIET. Then have my lips the sin, that they have took.
ROMEO. Sin from my lips? O trespass sweetly urg'd!
Give me my sin again.
JULIET. You kiss by the book.
NURSE. Madam, your mother craves a word with you.

JULIETTE. *C'est sans aucun mouvement personnel que les saints exaucent la prière qui leur est faite.*
ROMÉO. *Qu'aucun mouvement ne vous éloigne donc de moi tandis que je vais recueillir le fruit de ma prière: ainsi vos lèvres auront purifié les miennes de leur péché.* *(Il lui donne un baiser.)*
JULIETTE. *Alors mes lèvres doivent avoir pris le péché dont elles ont déchargé les vôtres.*
ROMÉO. *Pris le péché de mes lèvres! ô doux échange! Rendez-moi mon péché.*
JULIETTE. *Vous donnez des baisers avec méthode.*
La NOURR. *Madame, votre mère veut vous dire un mot.*

GIULIETTA. Se propizj ancora
Son de' mortali ai voti, di lor nicchia
Non si movono i Santi.
ROMEO. Ebben, rimani
Ferma in tuo loco, ma d'effetto scemo
Il mio pregar non sia. Di queste labbra
Tergan le tue la colpa. (Le dà un bacio.)
GIULIETTA. Ah se in tal guisa
Te reser mondo, di tua colpa stessa
Divenner lorde.
ROMEO. Di mia colpa stessa?
Oh mio felice ardir che sì soave
Vicenda oprò! Deh! la mia colpa ancora
Il tuo labbro mi renda.
GIULIETTA. Ne la scola
De' baci in ver novo non sei.
LA NUDR. Mia bambola,
La madre vostra vi desia.

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

ROMEO AND JULIET.

Act 1. Scene 5.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT II. SC. 6.

Julia. *Gefühl, an Inhalt reicher als an Worten,*
Ist stolz auf seinen Werth, und nicht auf Schmuck,
Nur Bettler wissen ihres Guts Betrag.
Doch meine treue Liebe stieg so hoch,
Dass keine Schätzung ihre Schätz' erreicht.

Lorenzo. *Kommt, kommt mit mir! wir schreiten gleich zur Sache.*
Ich leide nicht, dass Ihr allein mir bleibt,
Bis Euch die Kirch' einander einverleibt.

Juliet. Conceit, more rich in matter than in words,
Brags of his substance, not of ornament:
They are but beggars that can count their worth;
But my true love is grown to such excess,
I cannot sum up half my sum of wealth.

Lawrence. Come, come with me, and I will make short work;
For, by your leaves, you shall not stay alone;
Till holy church incorporate two in one.

Juliette. *Il est des pensées si riches de félicité, que, pauvres de paroles, elles ne peuvent mettre qu'en elles seules leur orgueil et leur parure. Ils sont dans la misère ceux qui peuvent calculer ce qu'ils possèdent. Mais tel est l'excès de fortune où s'est élevé mon sincère amour, que je ne saurais compter seulement jusqu'à moitié la valeur de mes richesses.*

Laurence. *Allons, allons, venez avec moi, et nous aurons bientôt fait; car, avec votre permission, vous ne resterez pas seuls ensemble jusqu'à ce que la sainte Église ait fait de vous une seule personne en deux corps.*

Giulietta. Ah! tal concetto che sua stessa essenza
Più d'ogni accento prezioso rende,
Sentesi ricco di sè stesso, e schifo
È di fregi non propri. Il sol mendico
Conti quel che possede; a tanto eccesso
Il mio verace amor crebbe che indarno
Sol la metade de' tesori ond' io
Fatta son ricca, numerar vorrei.

Lorenzo. Via! mi seguite; e tosto un tal negozio
Spedito fia. Però, col beneplacito
Di tutt' a due, da soli non vi lascio
Pria che il nodo che a l'un l'altro immedesima
I santi riti de l' altar francheggino.

Digitized by Google

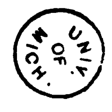
Digitized by Google

Moritz Retzsch inv. del. & sculp.

ROMEO AND JULIET.

Act II. Scene 6.

[illegible] Market, 1836.



Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT III. SC. 5.

Amme. *Die gnäd'ge Gräfin kömmt in Eure Kammer;*
Seyd auf der Hut; schon regt man sich im Haus.
Julia. *Tag, schein' herein! und Leben flieh hinaus!*
Romeo. *Ich steig' hinab: lass dich noch einmal küssen.*
(*Er steigt hinab.*)

Nurse. Your lady mother's coming to your chamber:
The day is broke; be wary, look about.
Juliet. Then, window, let day in, and let life out.
Romeo. Farewell, farewell! one kiss, and I'll descend.
(Romeo descends.)

La Nourr. *Madame votre mère vient à votre chambre: le jour parait; prenez garde; ayez l'oeil au guet.*
Juliette. *Eh bien, fenêtre, laisse entrer le jour et sortir ma vie.*
Roméo. *Adieu, adieu; un baiser et je vais descendre.*
(Roméo *descend.*)

La Nudr. La nobil vostra madre a questa camera
Sta per venirne. È giorno. Con giudizio
Fate le cose vostre, e state in guardia.
Giulietta. Dunque, o finestra, i rai per te del sole
Abbian qui ingresso, e a lui ch'è la mia vita
Permetti uscirne.
Romeo. Anche un abbraccio! Addio
Mio ben! Già scendo. (Si cala di fatto dalla finestra.)

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch invt. delt. & sculpt.

ROMEO AND JULIET.

Act III. Scene 5.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT III. SC. 5.

Gräfin Cap. *O pfui! seyd Ihr von Sinnen?*
Julia. *Ich fleh' Euch auf den Knien, mein guter Vater:*
Hört mit Geduld ein einzig Wort nur an.
Capulet. *Geh' mir zum Henker, widerspänst'ge Dirne!*
— — — — O Weib! wir glaubten
Uns kaum genug gesegnet, weil uns Gott
Dies eine Kind nur sandte; doch nun seh' ich,
Dies eine war um Eines schon zu viel,
Und nur ein Fluch ward uns in ihr beschert.
Du Hexe!
Amme. *Gott im Himmel segne sie!*
Eu'r Gnaden thun nicht wohl, sie so zu schelten.

Lady Cap. Fye, fye! what are you mad?
Juliet. Good father, I beseech you on my knees,
Hear me with patience but to speak a word.
Capulet. Hang thee, young baggage! disobedient wretch!
— — — — Wife, we scarce thought us bless'd,
That God had sent us but this only child;
But now I see this one is one too much,
And that we have a curse in having her;
Out on her, hilding!
Nurse. God in heaven bless her! —
You are to blame, my lord, to rate her so.

La Sign. Cap. *Fi! fi! êtes-vous fou?*
Juliette. *Mon bon père, je vous en conjure à genoux; écoutez-moi avec patience, seulement un mot.*
Capulet. *Va te faire pendre, petite drôlesse, désobéissante coquine. — — — Eh bien, ma femme, à peine croyions-nous devoir rendre grâce au ciel qui ne nous avait donné que cet unique enfant: maintenant je vois que c'est encore trop d'un, et que nous avons reçu en elle une malédiction. — Qu'elle s'ôte de mes yeux, la malheureuse!*
La Nourr. *Que le Dieu du ciel la bénisse! Vous avez tort, seigneur, de la maltraiter ainsi.*

La Cap. Oibò! Marito, tu deliri!
Giulietta. Ah Padre!
Prostrata il chiedo al vostro piè, chío dica
Une parole concedete!
Capelletto. Impiccati,
Sgualdrinella restià! — — — —
Che ne dici, mia moglie? Chè pareane
Scarso il dono del Ciel che a noi quest' unica
Figlia concesse, ed or mi devo accorgere
Che questo dono ancor fù di soverchio,
Anzi un segnal de la celeste collera!
In malora, ribalda.
La Nudr. Oh, che ogni grazia
Del Ciel piova soor' essa! Ma, lustrissimo,
Mi creda, lei non si fa mica un merito
Col trattarla in tal modo.

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch inv! del! & sculp!

ROMEO AND JULIET,

Act III, Scene 5.

Leipzig. Published by Ernst Fleischer. 626 New Market. 1836.

UNIV OF MICH

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT IV. SC. 3.

JULIA.

O seht! mich dünkt, ich sehe Tybalt's Geist!
Er späht nach Romeo, der seinen Leib
Auf einen Degen spiesste. — Weile, Tybalt! —
O Romeo!
O Romeo! hier der Trank, den trink ich dir!

JULIET.

O, look! methinks, I see my cousin's ghost
Seeking out Romeo, that did spit his body
Upon a rapier's point: — Stay, Tybalt, stay! —
Romeo, I come! this do I drink to thee.

JULIETTE.

— — — Oh! regardez! Il me semble voir l'ombre de mon cousin se lever pour chercher Roméo, qui a enfoncé dans son corps la pointe d'une épée. — Arrête, Tybalt, arrête! — Roméo, je viens. Ceci, je le bois à toi.

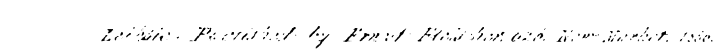
GIULIETTA.

— — — Oh chi veggo io?
Ingannarmi non credo. Egli è lo spetro
Del mio cugin! Cerca con l'occhio attorno
Romeo, del cui fatal brando la punta
Ferì sua salma! — Ah ferma, ombra! deh ferma! —
Romeo, son teco, a tua salute io bevo.

Digitized by Google

Digitized by Google

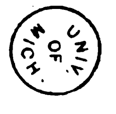
Moritz Retzsch inv. del. & sculpt.



ROMEO AND JULIET.

Act IV. Scene 3.

Leipzig. Published by Ernst Fleischer [illegible]


UNIV. OF MICH.

Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT IV. SC. 5.

Capulet. *Bereit zu gehn, um nie zurück zu kehren.*
O Sohn! die Nacht vor deiner Hochzeit buhlte
Der Tod mit deiner Braut. Sieh', wie sie liegt,
Die Blume, die in seinem Arm verblühte.
Mein Eidam ist der Tod, der Tod mein Erbe,
Er freite meine Tochter. Ich will sterben,
Ich lass' ihm all des Lebens Lebens-Unterhalt,
Dem Tod ist alles.

Paris. *Hab' ich nach dieses Morgens Licht geschmachtet,*
Und bietet es mir solchen Anblick dar?

Capulet. Ready to go, but never to return:
O son, the night before the wedding day
Hath death lain with thy bride: — See, there she lies.
Flower as she was, deflowered by him.
Death is my son-in-law, death is my heir:
My daughter he hath wedded! I will die,
And leave him all; life leaving, all is death's.

Paris. Have I thought long to see this morning's face,
And doth it give me such a sight as this?

Capulet. *Elle est prête à y aller, mais pour n'en revenir jamais. — O mon fils, dans la nuit que précède tes noces, la mort a envahi la couche de ton épouse. Vois, elle est là étendue; cette jeune fleur, c'est le trépas qui te la ravie, c'est le trépas qui est mon gendre. Le trépas est mon héritier; il a épousé ma fille; je mourrai et lui laisserai tout; quand on meurt, tout appartient à la mort.*

Paris. *N'ai-je donc si long-temps désiré la présence de cette aurore que pour qu'elle m'offrit un pareil spectacle!*

Capelletto. Sì, per mostrarsi al tempio
È pronta già; per riederne non mai! —
O mio figlio, in tal notte che foriera
Esser dovea per te di nozze, giacque
Morte con la tua sposa? Ivi comtempla
La salma sua; candido fior qual era;
Morte s'ebbe quel fior! genero or solo
Morte m'è divenuta! essa l'erede
Del mio retaggio! il talamo costei
Si prese di mia figlia! io vo 'morire,
Tutto a morte lasciar! d'uom che abbandona
La vita, ogni ragion spetta a la morte.

Paris. Ah! allor ch'io tanto del mattin che sorge
Mirar l'aspetto desiava, io mai
Creder potei che agli occhi miei sì fera
Vista arrecasse?

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch inv.t del.t & sculp.t

ROMEO AND JULIET.

Act IV. Scene 5.

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT V. SC. 3.

Paris. *O ich bin hin! (fällt.) Hast du Frbarmen, öffne Die Gruft, und lege mich zu Julien.*	Paris. O, I am slain! (falls.) — If thou be merciful, Open the tomb, lay me with Juliet.
Paris. *Oh! je suis mort! (Il tombe.) Si tu es capable de pitié, ouvre la tombe, et couche-moi près de Juliette.*	Paris. Ah! son morto. (cade.) Se usar mi vuoi pietade, Schiudi la tomba, e la mia salma posi Presso Giulietta.

Digitized by Google

Digitized by Google



Moritz Retzsch inv.t del.t & sculp.t

ROMEO AND JULIET.

Act V. Scene 3.

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT V. SC. 3.

ROMEO. *Komm, bittrer Führer! widriger Gefährt'!*
Verzweifelter Pilot! Nun treib' auf einmal
Dein sturmerkranktes Schiff in Felsenbrandung!
Dies auf dein Wohl, wo du auch stranden magst!
Dies meiner Lieben! — (er trinkt.) — *O wackrer Apotheker,*
Dein Trank wirkt schnell. — Und so im Kusse sterb' ich.

ROMEO. Come, bitter conduct, come, unsavoury guide!
Thou desperate pilot, now at once run on
The dashing rocks thy sea-sick weary bark!
Here's to my love! — (Drinks.) O, true apothecary!
Thy drugs are quick. — Thus with a kiss I die.

ROMÉO. *Viens, amer conducteur, guide rebutant, pilote désespéré; le moment est venu; lance d'un coup, sur les rochers qui vont la briser en éclats, ta barque fatiguée du travail de la mer. Voici que je bois à mes amours!* (Il boit le poison.) *O fidèle apothicaire, tes remèdes sont actifs. — Avec ce baiser, je meurs.*

ROMEO. A te ch'io scelsi, acerbo mio compagno,
A te, guida sgradita, a ti nocchiero
D'un disperato, il legno mio già stanco
Del navigar, d'un sol colpo di remo
Contra le punte de' più rei frangenti
Sbatti e sia schegge. — Io questo bever mio
Offro a l'amor. (beve.) — Fido droghier, tua droga
Era efficace . . . Con quel bacio io muoio.

Digitized by Google

Digitized by Google

Plate 11.

Moritz Retzsch inv! del! & sculp!

ROMEO AND JULIET.

Act V. Scene 3

Leipzic Published by Ernst Fleischer [illegible]


Digitized by Google

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT V. SC. 3.

Julia. *Wie? Lärm? — dann schnell nur. —*
(*Sie ergreift* Romeo's *Dolch.*)
O willkommner Dolch!
Dies werde deine Scheide. (*ersticht sich.*) *Roste da*
Und lass mich sterben.

Juliet. Yea, noise? — then I'll be brief. — O happy dagger!
(snatching Romeo's dagger.)
This is thy sheath; (stabs herself.) there rust, and let me die.

Juliette. *Oui, du bruit effectivement. J'aurai donc bientôt fait. Oh! bienheureux poignard (elle saisit le poignard de* Roméo*), voici ton fourreau (elle se frappe), tu peux t'y rouiller; laisse-moi mourir.*

Giulietta. Novo romor? Men posso
Indugiar la mia morte. — Oh a tempo vieni,
Felice acciar! (afferra la spada di Romeo.)
Ti manca una guaina
Ecco il mio sen! Qui irrugginisci! io muoio!

Digitized by Google

Digitized by Google

Moritz Retzsch invt delt & sculpt

ROMEO AND JULIET.

Act V. Scene 3.

[illegible] Published by Ernst [illegible]

Digitized by Google

ROMEO AND JULIET.

ACT V. SC. 3.

PRINZ. *— — — Capulet! Montague!*
Seht, welch' ein Fluch auf Eurem Hasse ruht,
Dass Gott durch Lieb' all' Euer Glück vernichtet!
Auch ich, weil ich dem Zwiespalt nachgesehn,
Verlor ein Paar Verwandte. — Alle büssen.

CAPULET. *O Bruder Montague, gieb mir die Hand;*
Das ist das Leibgedinge meiner Tochter,
Denn mehr kann ich nicht fordern.

MONTAGUE. *Aber ich*
Vermag dir mehr zu geben, denn ich will
Aus klarem Gold ihr Bildniss fert'gen lassen.

PRINCE. — — — Capulet! Montague!
See what a scourge is laid upon your hate,
That heaven finds means to kill your joys with love!
And I, for winking at your discords too,
Have lost a brace of kinsmen: — all are punish'd.

CAPULET. O, brother Montague, give me thy hand:
This is my daughter's jointure, for no more
Can I demand.

MONTAGUE. But I can give thee more:
For I will raise her statue in pure gold.

LE PRINCE. *Capulet! Montaigu! — Voyez quelle verge s'est étendue sur vos haines. Le ciel a trouvé le moyen de détruire votre bonheur par l'amour; et moi, pour avoir fermé les yeux sur vos querelles, j'ai perdu deux parens. Nous sommes tous punis.*

CAPULET. *O mon frère Montaigu, donne-moi ta main; ce sera le douaire de ma fille: je ne peux rien te demander de plus.*

MONTAIGU. *Et moi je puis te donner davantage. Je ferai élever la statue de Juliette en or pur.*

IL PRINCIPE. — — — Montecchio! Capelletto!
Qual flagel, lo vedete, gli efferati
Vostr' odii provocaro! Il Ciel si valse
Sin de l'Amor per far da la radice
Inariditi i più dolci contenti
Del viver vostro. Io pur che chiudea gli occhi
Su le vostre discordie, io duo congiunti
Perdei. — Ne ha tutti castigati il Cielo.

CAPELLETTO. Fratel Montecchio, ame porgi tua destra.
Tuo dono nuzial per la mia figlia,
Già tua nuova, sia questa! Ah miglior dono
Chiederti non poss'io.

MONTECCHIO. Posso di questo
Offrirti un maggior dono. Effigiato
In oro il più perfetto il simulacro
Sorgerà di tua figlia.

Digitized by Google

Digitized by Google

Moritz Retzsch inv.t del.t & sculp.t

ROMEO AND JULIET.

Act V, Scene 3.

Leipzic, Published by Ernst Fleischer, 626. New-Market, 1836.



Digitized by Google